И. Г. ЭРЕНБУРГ

ПОРТРЕТЫ РУССКИХ ПОЭТОВ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

И. Г. Эренбург (1923).
Рис. А. Куренного

И. Г. ЭРЕНБУРГ

ПОРТРЕТЫ РУССКИХ ПОЭТОВ

Издание подготовил
А. И. РУБАШКИН

Санкт-Петербург
"НАУКА"
2002

ББК 83.3(2Рос-Рус)
Э 76

Ответственный редактор

М. Ф. ПЬЯНЫХ

ТП 2002-I-306
ISBN 5-02-028506-4

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГЪ

ПОРТРЕТЫ РУССКИХЪ ПОЭТОВЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „АРГОНАВТЫ"
БЕРЛИНЪ

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГЪ

ПОРТРЕТЫ РУССКИХЪ ПОЭТОВЪ

А. А. Ахматова
К. Д. Бальмонтъ
Ю. К. Балтрушайтисъ
А. А. Блокъ
В. Я. Брюсовъ
Андрей Бѣлый
М. А. Волошинъ
С. А. Есенинъ
В. И. Ивановъ
О. Э. Мандельштамъ
В. В. Маяковскій
Б. Л. Пастернакъ
Ѳ. К. Сологубъ
М. И. Цвѣтаева

АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА*

Я не знаю ни ее лица, ни даже имени. Только скорбная, похожая на надломленное деревцо, женщина Альтмана[1] перед моими глазами. Она очень устала, любит замшенные скамейки Царскосельского парка, у нее розовый зябкий какаду. Я не знаю ее, но я ее знаю лучше поэтов, с которыми прожил годы вместе. Я знаю ее привычки и капризы, ее комнату и друзей. У других я был в кабинете и в салоне, в опочивальне и в часовне. Она подпустила к сердцу. Я тоже грешен — у костра ее мученической любви грел я тихонько застывшие руки, трижды отрекшись от Бога.[1] Со страхом глядел я на взлеты подбитой души, — птица с дробинкой, пролетит пять шагов и вновь упадет. Ах, как застыдился бы Леконт де-Лиль[2] увидав обнаженную гусиную кожу души на ветру перед равнодушными прохожими! Впрочем, прохожие не совсем равнодушны, они покупают «Четки», и Ахматова горько жалуется на свою «бесславную славу».

Не письмо, не дневник, а любящее сердце в паноптикуме рядом с ассирийскими приспособлениями Брюсова[3] и Сологубовскими розгами из Нюренберга.[4] Что же делать, по законам бытия должны мы питаться не проточной водой, но теплой кровью, и не в первый раз клюет свою грудь жертвенный пеликан.

Бессильно повисли руки Ахматовой, и говорит она в себя, как человек, который уж не может требовать и не умеет просить. Какую битву проиграл полководец? Отчего после легкого «Вечера» и жарких «Четок» прилетела к ней суровая и снежная «Белая стая»? Для нее любовь была не праздником, не вином веселящим, но насущным хлебом.

«Есть в близости людей заветная черта», и напрасно пыталась перейти ее Ахматова. Любовь ее стала дерзанием, мученическим оброком. Молодые барышни, милые провинциальные поэтессы, усердно

---

* К каждому эссе И. Эренбурга см. послесловие, комментарии и примечания в приложениях к данному изданию.

подражавшие Ахматовой, не поняли, что значат эти складки у горько сжатого рта. Они пытались примерить черную шаль, спадающую с чуть сгорбленных плеч, не зная, что примеряют крест.

Для них роковая черта осталась далекой, приятной линией горизонта, декоративными звездами, о которых мечтают только астрономы и авиаторы. А Ахматова честно и свято повторила жест Икара[5] и младенца, пытающегося поймать птичку, Прометея и сумасшедшего, пробивающего головой стену своей камеры.

Часто ночью равнодушно гляжу я на полку с длинными рядами милых и волновавших меня прежде книг. За окном ночь, необычайная ночь, — жизни нет и нет конца. О чем читать? Разве не исполнилось сказанное, не иссякли пророчества и не упразднилось знание? Да, но «любовь не престанет вовек», и я повторяю грустные слова гостьи земли, нареченной «Анна». Ее стихи можно читать после всех, уж не читая, повторять в бреду.

Текут века, и что мне оникс, или порфир древнего храма, что мне вся мудрость Экклезиаста. Но в глазах возлюбленной я вижу отблеск неотгоревшего огня бедной Суламиты. Выше Капитолия и Цицерона царят над миром любовники Помпеи, они одни не бежали от смерти, только они ее победили. Может быть, в тридцатом веке ученые будут спорить о значении сонета Вячеслава Иванова, но старый чудак, найдя в лавке полуистлевший томик, у огня, таящегося под пеплом, таким же жестом, как я, будет греть замерзшие руки, — отлюбившее и жаждущее еще любить, вечно любить, сердце.

1919.

Анна Ахматова

* * *

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем. И она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои.

Декабрь 1913 г.[6]

* * *

Можжевельника запах сладкий
От горящих лесов летит.
Над ребятами стонут солдатки.
Вдовий плач по деревне звенит.

Не напрасно молебны служились,
О дожде тосковала земля:
Красной влагой тепло окропились
Затоптанные поля.

Низко, низко небо пустое,
И голос молящего тих...
Делят[7] тело Твое пресвятое,
Мечут жребий о ризах Твоих.

Июль 1914.

* * *

Есть в близости людей заветная черта:
Ее не перейти влюбленности и страсти,
Пусть в жуткой тишине сливаются уста
И сердце рвется от любви на части.
И слово тут[8] бессильно, и года
Высокого и огненного счастья,
Когда душа свободна и чужда
Медлительной истоме сладострастья.
Стремящиеся к ней безумны, а ее
Достигшие поражены тоскою:
Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою.

* * *

Тяжела ты, любовная память,
Мне в дыму твоем тлеть[9] и гореть,
А другим — это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.

Чтобы греть пресыщенное тело
Им надобны слезы мои.
Для того ль я, Господи, пела,
Для того ль причастилась любви?

Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделаться мне немой,
И мою бесславную славу
Осиянным забвением смой.

* * *

Чем хуже этот век предшествовавших?[10] Разве
Тем, что в чаду печалей[11] и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог?

Еще на западе земное солнце светит
И кровли городов в его лучах горят...[12]
А здесь уж, белая, дома крестами метит,
И кличет воронов, и вороны летят.

ЮРГИС КАЗИМИРОВИЧ БАЛТРУШАЙТИС

Поэт стихи не пишет, но говорит, пусть беззвучно, но все же шевелятся его губы. Руки — потом, руки — это почти наборщик. Есть уста поэтов исступленные или лепечущие, мудрые или суеречивые. На пустынном лице Балтрушайтиса особенно значителен рот, горько сжатый рот, как будто невидимый перст, тяжелый и роковой, лежит на нем. Балтрушайтис так часто повторяет слово «немотствовать». Какая странная судьба — тот, кто должен говорить, влюблен в немоту! В пристойном салоне собрались поэты. Бальмонт рассказывает о пляске каких-то яванок или папуасок. Неистовый Андрей Белый словами и руками прославляет дорнахское капище.[1] Какие-то прилежные ученики спорят о пэонах[2] Дельвига. Футуристы резво ругаются. В черном, наглухо застегнутом сюртуке, Балтрушайтис молчит. Не просто молчит, но торжественно, непоколебимо, как будто противопоставляя убожеству и суете человеческих слов «благое молчание». Так же молчал он на сборищах юных символистов, бушевавших под сенью «Весов»[3] или на заседаниях «Тео»,[4] слушая наивные поучения теоретиков пролеткульта. Когда в России профессия сделалась необходимостью, Балтрушайтис стал не оратором, а дипломатом.[5] Там, в кабинетах, творящих войну или мир, где белые места значат больше тривиальных строк, где паузы убедительнее заученных заверений, он смог проявить свое высокое искусство — молчать.

Но разве поэт должен спорить, рассказывать, обличать? Поэт «вещает». Немой Балтрушайтис, когда приходит урочный час, разрешается сжатыми, строгими строками. Великой суровостью дышит лик Балтрушайтиса. Это суровость северной природы. Редко, редко младенческая улыбка, как беглый луч скупого солнца, озаряет на миг его. Напрасно суетный читатель стал бы искать в его стихах красочных образов и цветистых слов. Стихи Балтрушайтиса — гравюра по дереву. В них только черные и белые пятна. В призрачном свете полярного дня нет красок, и только огромные формы, веская плоть земли давят душу. Никогда Балтрушайтис не украшает своего скудного рассказа пышными одеждами. В его кабинете пусто. Только стол

рабочий и большое распятье. Стихи его похожи на голые стены древней молельни, где нет ни золотых риз икон, ни крытых пестрыми каменьями статуй, где человек глаз на глаз ведет извечный спор с грозным Вседержителем. Читает стихи Балтрушайтис размеренно и глухо, не выдавая волнения, не возвышая и не понижая голоса, будто[II] путник, повествующий о долгих скитаниях в пустыне. Немногим близки и внятны его стихи. Ведь мы ждем от поэта видений новых и меняющихся и требуем, чтобы он нас дивил, как причудливый цветник или как танец негритянки. «Балтрушайтис... Но ведь это так скучно», — еще сегодня сказала мне барышня, которая любит заменять стихами Гумилева невозможные в наши дни путешествия. Да, Балтрушайтис очень скучен и очень однообразен, но в этом его мощь. Есть на свете не только цветники Ривьеры и гавоты Рамо,[6] но еще скучные пески пустыни и скучное завывание ветра в нескончаемую осеннюю ночь. Прекрасны девственные леса, священное бездорожье, прекрасны тысячи тропинок, несхожих друг с другом, которые сквозят в зеленой чаще, уводя к неведомым прогалинам и таинственным озерам. Но так же прекрасна длинная прямая дорога, белая от пыли в июльский полдень, которую метят только скучные верстовые столбы. Балтрушайтис идет по ней, куда — не все ли равно? Надо идти — он не считает дней и потерь, он идет, и не выше ли всех пилигримов тот крестоносец, который, не видя ни миражей пустыни, ни золотых крестов Иерусалима, мерцающих впереди, — ничего, гордо несет через пески и дни тайной страстью выжженный на груди крест.

1919.

Юргис Балтрушайтис

ЗАПОВЕДЬ СКОРБИ

Когда пред часом сердце наго
В кровавой смуте бытия,
Прими свой трудный миг, как благо,
Вечерняя душа моя.

Пусть в частых пытках поникая,
Сиротствует и плачет грудь,
Но служит тайне боль людская
И путь тревоги — Божий путь...

И лишь, творя свой долг средь тени,
Мы жизнью возвеличим мир
И вознесем его ступени
В ту высь, где вечен звездный пир...

И вещий трепет жизни новой,
Скорбя, лишь тот взростит в пыли,
Кто возлюбил венец терновый
И весь отрекся от земли...

ВЕРУЮ

Знаю я в яви вселенной
Плач на рассветном пороге,
Путь человеческий в зное,
    Длящийся ложно...

Знаю, как сердце земное
Хило во сне и в тревоге,
Немощно в радости тленной,
    В скорби ничтожно...

Вижу я в смертной истоме
Годы заботы и крохи
Блага, блаженство и рядом
    Горе у двери —

Юность с седеющим взглядом,
Старость с проклятьем во вздохе,
В нищем и княжеском доме
    Те же потери...

Снится мне в жизни, однако,
Цвет человеческой доли.
Полдень души беспечальной
    В мире и в споре —

Верю я в жребий венчальный,
В царствие часа без боли,
В посох, ведущий без мрака
    Вечные зори...

Верую, верую, Боже,
В сумрак о звездах поющий,
Свет воскресенья сулящий
    Чудом страданья...

Верую в молот дробящий,
В пламя и в меч создающий,
В жертву зиждительной дрожи,
    В дар оправданья.

ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ

Текут, текут песчинки,
В угоду бытию,
Крестины и поминки
Вплетая в нить свою...

Упорен бег их серый,
Один, что свет, что мгла...
Судьба для горькой меры
Струю их пролила...

И в смене дня и ночи,
Скользя, не может нить
Ни сделать боль короче,
Ни сладкий миг продлить...

И каждый, кто со страхом,
С тоской на жизнь глядит,
Дрожа над зыбким прахом,
За убылью следит, —

Следит за нитью тонкой,
Тоской и страхом жив,
Над малою воронкой
Дыханье затаив!

НА УЛИЦЕ

Стою один на перекрестке,
Средь шума улиц городских,
Вникая праздно в пыль и блестки,
В покой и важность лиц людских...

Какое хитрое сплетенье —
Без явной связи и межи —
И сна и горького смятенья,
Слепой правдивости и лжи.

Снуют наряды, перстни, бусы
И жадность уст и алчность глаз,
Ханжи бродячие и трусы,
Тщета и глупость напоказ.

И видны, — видны сквозь румяна
Земного счастия кроха,
Печать корысти и обмана,
Клеймо позора и греха...

Ползет чудовищем стоногим,
Чей темный голод глух и нем,
Толпа, довольная немногим,
Неутоленная ничем...

И каждый носит в сердце сонном
Свободу, ставшую рабой,
Случайность, ставшую законом,
И жребий прихоти слепой...

И жуток свет во взглядах смелых,
И грозен всюду знак судьбы

На пальцах горько загрубелых,
На спинах, согнутых в горбы...

И всех равняет знаком сходства,
Приметой Божьего перста,
Одно великое сиротство,
Одна великая тщета.

СКАЗКА

У людской дороги, в темный прах и ил,
В жажде сева Вечный тайну заронил...
И вскрываясь в яви, как светает мгла,
Острый листик травка к свету вознесла...

Вот и длились зори, дни и дни текли,
И тянулся стройно стебель от земли...
И на нем, как жертва, к солнцу был воздет
В час лазурной шири алый-алый цвет...

Так и разрешилось в пурпуре цветка
Все немотство праха, дальняя тоска...
И была лишь слава миру и весне —
Вот, что скрыто Богом в маковом зерне.

КОНСТАНТИН ДИМИТРИЕВИЧ БАЛЬМОНТ

Помню ноябрьское туманное утро и длинные серые набережные Сены. Реял мелкий дождик, и тоскливо отсвечивали сизые стены похожих друг на друга домов. Прохожие, хмурые, окунув лица в воротники, ежась бежали на работу. Но у витрины какой-то лавчонки они останавливались и долго стояли, будто завороженные каким-то чудесным видением. За мутным слезящимся стеклом в маленькой клетке сидел попугай. Стеклянными глазами он глядел вдаль и время от времени величественно хлопал крыльями. Казалось нелепым его слишком яркое оперение: изумрудный хвост, лазурный хохолок, малиновые крылья. Стояли на ветру, а потом каждый уносил с собой в контору или в парламент, в магазин или в университет смутное, неизъяснимое волнение.[III] Быть может, напоминал он о зеленых рощах Явы, о кровавом солнце, падающем в пески пустынь, о сапфирной епитрахили тропической ночи.

Не.таким ли попугаем являлся Бальмонт в унылые кануны нашей эпохи? Он мнился нелепым, бесцельным, в своей бесцельности трижды необходимым. Я видел — в давние дни, — как в чопорном квартале Парижа — Пасси прохожие останавливались, завидев Бальмонта, и долго глядели ему вслед. Не знаю, за кого принимали его любопытные рантье, — за русского «prince», за испанского анархиста или просто за обманувшего бдительность сторожей сумасшедшего. Но их лица долго хранили след недоуменной тревоги, долго они не могли вернуться к прерванной мирной беседе о погоде или о политике в Марокко. А несколько лет спустя, в первую зиму революции, на улицах Москвы, покрытых корою льда, средь голодных угрюмых людей, осторожно, гуськом обходящих особенно скользкие места, я видел те же изумленные взоры и повернутые назад головы. Нужны были три года, пустынные и слепительные, когда крестный путь стал обычной проселочной дорогой (и наоборот), когда некий дикий Олимп сделался повседневной резиденцией любого обывателя, а олимпийцы либо переехали в музей, либо занялись пилкой дров, будучи при этом непостижимо сходны с простыми смертными, — нужны были эти безумные годы, чтобы затмить пожаром материков давнее окно, где еще горит и томится заморская птица.

Время, время! Не тебе ли служит до последнего посмертного ямба поэт? Не под твоими ли, воспетыми им, колесами он гибнет? Легко осыпаются поздние розы, мгновенен век мотылька, и только поэту суждено жить с плодами, со славою, с полным собранием сочинений, с неистребимыми воспоминаниями.

Воистину трагична судьба Бальмонта. Глядя на него, я, — еще в который раз, — возмущаюсь необъяснимыми причудами Верховного Режиссера. Что это — «божественный абсурд» или просто непростительная рассеянность? Выкинуть резким пинком на сцену средневековья бедного Франсуа Вильона,[1] который в точности знал все лабиринты двадцатого века, и забыть о чудесном трувере, певце «златовейных», «огнекрылых», «утонченных» и других прекрасных[IV] дам. Пропустить и салоны Дианы де-Пуатье,[2] и навсегда потерянную возможность быть зарисованным Веласкесом, и даже скромный пунш средь невских харит в каморке Языкова, чтобы бросить поэта испанцев, «опьяненных алой кровью», в век танков, конгрессов интернационала и прочей тяжеловесной декорации, для которой ни Ронсар, ни Гонгора, ни Языков даже наименований не нашли бы.

Любите же в Бальмонте великолепие анахронизма. Когда насаждаются республики, чтите в нем короля. На его медном лице зеленые глаза. Он не ступает, не ходит даже, его птичьи ноги как будто не хотят касаться земли. Его голос похож то на клекот, то на щебет, и русское ухо тревожат непривычные, носовые «н» в любимых рифмах «влюбленный, опьяненный, полусонный»...

Как образцовый король, Бальмонт величествен, нелеп и трогателен. Он порождает в сердцах преклонение, возмущение и жалость. В дни полуденного «Будем, как солнце»[3] падали ниц, заслышав его пронзительный голос. Но вот вчерашние рабы бунтуют и свергают властелина. Бальмонта ненавидят за то, что поклонялись ему, за то, что учиться у него нечему, а подражать ему нельзя. И дальше, — Бальмонт в «Песнях Мстителя» или в «Корниловских» стихах — политик, в «Жар-Птице» — филолог, Бальмонт — мистик, публицист, философ — бедный, бедный король!

Бальмонт объехал весь свет. Кажется, мировая поэзия не знала поэта, который столько времени провел на палубе парохода или у окна вагона. Но, переплыв все моря и пройдя все дороги, он ничего в мире не заметил, кроме своей души. Вот эта книга — Бальмонт в Египте, а эта — Бальмонт в Мексике. Бунтующие, вы хотите корить его за это? Преклонитесь лучше перед душой, которая так велика, что десятки лет ее исследует неутомимый путешественник, открывая все новые пустыни и новые океаны.

Бальмонт знает около тридцати языков. Легко изучил он десятки говоров и наречий. Но заговорите с ним даже по-русски, невидящими

глазами он посмотрит на вас, и душа, не рассеянная, нет, просто отсутствующая, ничего не ответит. Бальмонт понимает только один язык — бальмонтовский. В его перепевах Шелли и сказатель былин, девушка с островов Полинезии и Уитман говорят теми же словами.

Часто возмущаются, — сколько у Бальмонта плохих стихов. Показывают на полку с пухлыми томами, — какой? 20-й? 30-й? Есть поэты, тщательно шлифующие каждый алмаз своей короны. Но Бальмонт с королевской расточительностью кидает полной пригоршней ценные каменья. Пусть среди них много стекляшек, но не горят ли верным[V] светом «Горящие Здания» или «Будем как Солнце». Кто осудит этот великолепный жест, прекрасное мотовство?

Сейчас труднее всего понять и принять Бальмонта. Мы слишком далеки уж от него, чтобы признать его современность, и слишком близки, по-моему, чтобы постичь его «вечность». Вместе со многим другим, мы преодолеваем Бальмонта. Мы все хорошо помним, что писарь из Царицына декламирует «Хочу упиться роскошным телом». Но легко забываем, что талант отнюдь не уничтожает безвкусия, и что иные строки Бальмонта, проступая сквозь туман годов, значатся в какой-нибудь хрестоматии XXI века.

Бальмонт страстно любил и любит Россию, любит, конечно, как это ему свойственно — своевольно, капризно, бурно. Заморский гость, навеки отравленный широтой ее степей, дыханием болот, молчанием снегов. О, какой это роковой и мучительный роман! Россия в бреду, в тоске, темная и взыскующая не хочет открыть своего сердца нетерпеливому романтику. Тогда, как обманутый в ожиданиях влюбленный, он клянет, грозит, уверяет себя и всех, что излечился от страсти — «в это лето я Россию разлюбил», — чтобы потом снова у двери шептать ее незабываемые имена.

Отсюда великое одиночество Бальмонта, после тысяч и тысяч дружеских рук, сжимавших его неудержимую и неудержанную. Грозная буря выкинула его на этот парижский остров, где он чувствует себя Робинзоном, не видя Пятницы, но лишь злостных пирующих людоедов.

Любить Бальмонта живой, простой, человеческой любовью, так, как мы любим Блока или Ахматову, нельзя. Как осенние цветы, он ярок и пестр, в яркости своей неуютен, страшен и не то слишком зноен, не то смертельно холоден. Но, рассказывая детям о наших великих и суровых годах, мы скажем им и о том, кто, сам того не ведая, поджег много былых зданий и рыжим, злым костром окровавил небо угрюмых Канунов.

1919.

К. Д. Бальмонт

* * *

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И выси гор.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Море
И пышный цвет долин.
Я заключил миры в едином взоре,
Я властелин.

Я победил холодное забвенье,
Создав мечту мою.
Я каждый миг исполнен откровенья,
Всегда пою.

Мою мечту страданья пробудили,
Но я любим за то.
Кто равен мне в моей певучей силе?
Никто, никто.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о Солнце
В предсмертный час.

* * *

Она отдалась без упрека,
Она целовала без слов.
— Как темное море глубоко,
Как дышат края облаков!

Она не твердила: «Не надо»,
Обетов она не ждала.
— Как сладостно дышит прохлада,
Как тает вечерняя мгла!

Она не страшилась возмездья,
Она не боялась утрат.
— Как сказочно светят созвездья,
Как звезды бессмертно горят!

* * *

Я — изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты — предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.

Я — прозрачный ручей,
Я — внезапный излом,
Я — играющий гром,
Я — для всех и ничей.[4]

Переплеск многопенный, разорванно-слитный,
Драгоценные камни земли самобытной,
Переклички лесные зеленого мая,
Все пойму, все возьму, у других отнимая.

Вечно юный, как сон,
Сильный тем, что влюблен
И в себя и в других,
Я — изысканный стих.

БЕЗГЛАГОЛЬНОСТЬ[5]

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

Приди на рассвете на склон косогора, —
Над зыбкой рекою дымится прохлада,
Чернеет громада застывшего бора, —
И сердцу так больно, и сердце не радо.

Недвижный камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.
Луга убегают далёко, далёко.
Во всем утомленье глухое, немое.

Войди на закате, как в свежие волны,
В прохладную глушь деревенского сада,
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,
И сердце так грустно, и сердце не радо.

Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно,
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

* * *

Не собрал я этим летом Божьей жатвы,
Не писал благовествующих стихов,
Видел низость, суесловье, лживость клятвы,
Миллионы обезумевших рабов.

Не дышал я этим летом духом луга,
Ни единого не встретил я цветка,
Видел руку, что заносит брат на друга.
Знал, что радость, хоть близка, но далека.

Не узнал я этим летом поцелуя,
Слышал только тот позорный поцелуй,
Что предатели предателям, ликуя,
Раздавали столько, сколько в море струй.

Этим летом — униженье нашей воли,
Этим летом — расточенье наших сил,
Этим летом — я один в пустынной доле,
Этим летом — я Россию разлюбил.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК

Я никогда не видел Блока. Случайные рассказы о нем слились с образом смутным, но неотступным, созданным моей мечтой. Этот портрет — видение наивной девочки, которая над книгой думает, какие были у героя глаза, карие или голубые. Быть может, А. А. Блок совсем не похож на моего Блока. Но разве можно доказать, кто подлинный из двух? Я даже боялся бы увидеть того, кто живет в Петербурге, ибо роль девочки, познающей житейскую правду, — скверная роль.

Я вижу Блока не одержимым отроком, отравленным прикосновением неуловимых рук, который на улице оглядывается назад, вздрагивает при скрипе двери и долго глядит на конверт с незнакомым почерком, не в силах вскрыть таинственного письма. Я не различаю дней «Снежной маски», туманов и вуали, приподнятой уже, не «прекрасной», но дамы Елагина острова, и жалящей тоски. Предо мной встает Блок в его «Ночные часы». Пустой дом, хозяин замкнулся, крепко запер двери, чтобы больше не слышать суетных шагов. Большие слепые окна тупо глядят на белую ночь, на молочную, стеклянную реку. Блок один. Блок молчит. На спокойном, холодном лице — большие глаза, в которых ни ожидания, ни тоски, но только последняя усталость. Город спит. Зачем он бодрствует? Зачем внимает ровному дыханию полуночного мира? Не на страже, не плакальщица над гробом. Человек в пустыне, который не в силах поднять веки (а у Блока должны быть очень тяжелые веки) и который устал считать сыплющиеся между пальцами дни и года, мелкие остывшие песчинки.

По великому недоразумению, Блока считают поэтом религиозным. За твердую землю, на которой можно дом уютный построить, принимают легкий покров юношеского сна, наброшенный на черную бездну небытия. Ужас «ничто» Блок познал сполна, «ничто» даже без хвоста датской собаки. Но какие-то чудесные лучи исходят из его пустующих нежилых глаз. Руки обладают таинственной силой прикасаясь, раня, убивая — ласкать. Стихи не итог с нолями, не протокол вскрытия могилы, в которой нашли невоскресшего бога, но песни сладостные и грустные, с жестоким «нет», звучащим более примиряюще, чем тысячи «да».

Столько у него нежности, столько презираемой в наши дни, благословенной жалости.

Величайшим явлением в российской словесности пребудет поэма Блока «Двенадцать». Не потому, что она преображает революцию, и не потому, что она лучше других его стихов. Нет, останется жест самоубийцы, благославляющего страшных безлюбых людей, жест отчаяния и жажды веры во что бы то ни стало. Легко было одним проклясть, другим благословить. Но как прекрасен этот мудрый римлянин, спустившийся в убогие катакомбы для того, чтобы гимнами Митры или Диониса[1] прославить сурового, чужого, почти презренного Бога! Нет, это не гимн победителям, как наивно решили «Скифы», не «кредо» славянофила, согласно Булгакову, не обличенья революции (переставить все наоборот, — узнаете Волошина?) Это не доводы, не идеи, не молитвы, но исполненный предельной нежности вопль последнего поэта, в осеннюю ночь бросившегося под тяжелые копыта разведчиков иного века, быть может, иной планеты.

Хорошо, что Блок пишет плохие статьи и не умеет вести интеллигентных бесед. Великому поэту надлежит быть косноязычным. Аароны[2] это потом, это честные популяризаторы, строчащие комментарии к «Двенадцати» в двенадцати толстых журналах. Блок не умеет писать рецензий, ибо его рука привыкла рассекать огнемечущий камень скрижалей.

Легко объяснить достоинства красочного образа Державина или блистающего афоризма Тютчева. Но расскажите, почему вас не перестанут волновать простые, почти убогие строки: «Я помню чудное мгновенье», или «Мои хладеющие руки тебя пытались удержать».

Когда читаешь стихи Блока, порой дивишься: это или очень хорошо, или ничто. Простым сочетаньем простых слов ворожит он, истинный маг, которому не нужно ни арабских выкладок, ни пышных мантий, ни сонных трав.

У нас есть прекрасные поэты, и гордиться можем мы многими именами. На пышный бал мы пойдем с Бальмонтом, на ученый диспут — с Вячеславом Ивановым, на ведьмовский шабаш — с Сологубом. С Блоком мы никуда не пойдем, мы оставим его у себя дома, маленьким образком повесим над изголовьем. Ибо мы им не гордимся, не ценим его, но л ю б и м, его стихи читаем не при всех, а вечером, прикрыв двери, как письма возлюбленной; имя его произносим сладким шепотом. Пушкин был первой любовью России, после него она много любила, но Блока она познала в страшные роковые дни, в великой огневице, когда любить не могла, познала и полюбила.

1919.

Александр Блок

РОССИЯ

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы расписные
В расхлябанные колеи...

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые, —
Как слезы первые любви!

Тебя жалеть я не умею,
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

Пускай заманит и обманет, —
Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

Ну, что ж? одной заботой боле —
Одной слезой река шумней,
А ты все та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка,
Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика.

* * *

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе.

Но час настал, и ты ушла из дому.
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.

Летели дни, крутясь проклятым роем...
Вино и страсть терзали жизнь мою...
И вспомнил я тебя пред аналоем,
И звал тебя, как молодость свою...

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

Не знаю, где приют своей гордыне
Ты, милая, ты нежная нашла...
Я крепко сплю, мне снится плащ твой синий,
В котором ты в сырую ночь ушла...

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Всё миновалось, молодость прошла!
Твое лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола.

* * *

Всё на земле умрет — и мать, и младость,
Жена изменит и покинет друг,
Но ты учись вкушать иную сладость,
Глядись в холодный и полярный круг.

Бери свой челн, плыви на дальний полюс
В стенах из льда — и тихо забывай,
Как там любили, гибли и боролись,
И забывай страстей бывалый край.

И к вздрагиваньям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было *здесь* ей ничего не надо,
Когда *оттуда* ринутся лучи.

* * *

Рожденные в года глухие[3]
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.

Испепеляющие годы.
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от «дней свободы» —
Кровавый отсвет в лицах есть.

Есть немота — то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота...

И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье, —
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят Царствие Твое.

СКИФЫ[4]

Мильоны — вас. Нас тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы — мы. Да, азиаты — мы.
С раскосыми и жадными очами.

Для вас — века, для нас — единый час.
Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
Монголов и Европы!

Века, века ваш старый горн ковал
И заглушал грома лавины,
И дикой сказкой был для вас провал
И Лиссабона и Мессины!

Вы сотни лет глядели на восток,
Копя и плавя наши перлы,
И вы, глумясь, считали только срок,
Когда наставить пушек жерла!

Вот срок настал, крылами бьет беда,
И каждый день обиды множит,
И день придет — не будет и следа
От ваших Пестумов быть может!

О, старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред сфинксом с древнею загадкой!

Россия — Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя,
И с ненавистью, и с любовью.

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжет, и губит!

Мы любим все — и жар холодных числ,
И дар божественных видений.
Нам внятно все — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Мы помним все — парижских улиц ад,
И венецьянские прохлады,
Лимонных рощ далекий аромат,
И Кельна дымные громады...

Мы любим плоть — и вкус ее и цвет,
И душный, смертный плоти запах...
Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет
В тяжелых, нежных наших лапах?

Привыкли мы, хватая под уздцы
Играющих коней ретивых,
Ломать коням тяжелые крестцы
И усмирять рабынь строптивых...

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятья!
Пока не поздно — старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем — братья!

А если нет, — нам нечего терять,
И нам доступно вероломство.
Века, века — вас будет проклинать
Больное, позднее потомство.

Мы широко по дебрям и лесам
Перед Европою пригожей
Расступимся. Мы обернемся к вам
Своею азиатской рожей!

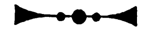
Идите все, идите на Урал.
Мы очищаем место бою

Стальных машин, где дышит интеграл,
С монгольской дикою ордою.

Но сами мы — отныне вам не щит,
Отныне в бой не вступим сами,
Мы поглядим, как смертный бой кипит,
Своими узкими глазами.

Не сдвинемся, когда свирепый Гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табун,
И мясо белых братьев жарить...

В последний раз — опомнись старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира.



ВАЛЕРИЙ ЯКОВЛЕВИЧ БРЮСОВ

Сухаревка. Расползся, разбух, версты на три охватил город базар. Чем только не торгуют: ложечками для святых даров («возьмите, к солонке пригодится»), французскими новеллами, обсосанными, захватанными кусочками сахара. Бородатый мужичок нараспев, будто дьячок, читает «Известия» — Манифест Коммунистического Интернационала. А рядом пробираются сквозь толпу слепцы и гнусят: «Восплакался Адамий, раю мой, раю»...[1]

Вот и дом Брюсова. На длинных полках книги, очень много книг, умных, пристойных, торжественных. На стенах картины, не какие-нибудь, — с выставок. Хозяин сухой, деловитый, о чем ни заговорит, сейчас библиографию приведет. «Совсем европеец», — скажет наивный провинциал. Нет, Брюсов русский, и весь он точно вышел с этой Сухаревки, из заговоров, пришептываний великой сказочницы России, преображающей Кинешму в столицу мира, и пятнадцатый век — в тридцатый. Напрасно хвалится Европа экспрессами. У нас так медленно (какие-то сто верст в час) и хромые не ходят. Рядом с досчатым флигелем — небоскреб, после попивающего чаек á la Byzance[2] Распутина — радионоты Чичерина.[3] Европой Россия быть не желает, и от Азии норовит в Америку.

Брюсов похож на просвещенного купца, на варвара, насаждающего культуру, который за все берется: вместо цинготных сел — Чикаго построю, из Пинеги[4] фешенебельный курорт сделаю, а на верхушке Казбека открою отель «Эксцельсиор». Задолго до наших дней он начал работать над электрификацией российской «изящной словесности». Что-то в нем не то от Петра Великого, не то от захолустного комиссара «Совхоза». Он пишет стихи — классические и вольные, парнасские и гражданские, «декадентские» и нравоучительные, сонеты, терцины, баллады, триолеты, секстины, лэ и прочие, в стиле Некрасова или Малларме, Верхарна или Игоря Северянина. Пишет еще драмы, рассказы, повести, романы. Переводит с языков древних и новых. Выступает в роли философа, филолога, художественного критика, военного корреспондента. Его именем подписан не один деся-

ток книг, а поместительные ящики его стола хранят залежи еще ненапечатанных рукописей. Он неутомим, и не о таких ли людях думал Блок, называя Русь «новой Америкой»?

Брюсов как-то сказал мне, что он работает над своими стихами каждый день в определенные часы, правильно и регулярно. Он гордится этим, как победой над темной стихией души. Изобретатель машины, действующей безошибочно во всякое время и при всякой температуре. Напрасно говорят, что случайны и темны пути, по которым пришел Брюсов к цельному и всемерному утверждению коммунизма. Как мог он не почувствовать столь близкого ему пафоса великой механизации хаотического доселе бытия?

Еще слова Брюсова: «Чтобы быть[VI] поэтом, надо отказаться от жизни». Великая гордыня в этом человеке: пчела, отрекшись от вешнего луга, хочет делать мед. Я не ропщу, если он горек, я преклоняюсь пред поэтом, ибо соты его все же не пусты!

Нет ничего легче, чем критиковать книги Брюсова, обличая их художественную неподлинность. Действительно, стихи о страсти оставляют такое же впечатление, как рассказ об Ассаргадоне, а Сицилия до удивительности похожа на Швецию. Но ведь Брюсову совершенно все равно, о чем писать, для него поэзия — скачки с препятствиями. Помню кафе в Москве восемнадцатого года, переполненное спекулянтами, матросами и доморощенными «футуристами» (больше по части «свободного пола»), Брюсов должен импровизировать стихи на темы, предлагаемые вышеуказанными знатоками. Он не смущается ни звоном ложечек, ни тупым смехом публики, ни невежеством поданных записок. Строгий и величественный, он слагает терцины. Голос становится непомерно высоким, пронзительным. Голова откинута назад. Он похож в эту минуту на укротителя, подымающего свой бич на строптивые, будто львы, слова. Стихи о Клеопатре, о революции или о кофе со сливками, не все ли равно. Прекрасные терцины. А барышня в Конотопе пусть верит и, веря, трогательно переживает все эти объятия и распятия Астарт[5] и Клеопатр.[6]

Брюсов очень часто бывает безвкусным. Как-то неловко читать его «Думы» об Италии или военные стихи. («Не с нами ли вольный француз?»). Но ведь вкус — это что-то старческое, налет столетий. В Италии каждый бродяга усмехнется и отметет все безвкусное, у нас же хороший вкус — это нечто заграничное, — грассирование, журнал «Аполлон» и душевное малокровие. А Брюсов из тех людей, которые только начинают править миром.

Я не забуду его, уже седого, но по-прежнему сухого и неуступчивого, в канцелярии «Лито» (Литературного отдела Н. К. П.). На стенках висели сложные схемы организации российской поэзии, —

квадратики, исходящие из кругов и передающие свои токи мелким пирамидам. Стучали машинки, множа «исходящие», списки, отчеты, сметы и, наконец-то, систематизированные стихи. При всем своем модернизме Брюсов чувствует слабость к античной мифологии, латинским пословицам и всем изречениям до и после Рождества Христова, ставшим достоянием любого журналистика. Поэтому я думаю, что, изможденный, больной, он, окинув удовлетворенным оком эту невиданную поэтическую канцелярию, шептал про себя: «Ныне отпущаеши»...

Может быть, какая-нибудь стихийная катастрофа поглотит современную культуру. Но ныне пред нами путь человечества, железный путь. Россия желает опередить Европу на много веков. С трудом Брюсов выискал во Франции захудалого Рэне Гиля,[7] который в противовес песням бедного Лелиана[8] изобрел «научную поэзию». О, конечно, соловей прекрасно поет, но будущее, кажется, принадлежит граммофону. В задании Брюсова есть великая мощь, титаническое дерзание: он хочет создать не поэтическую поэзию. Были девственные леса и улыбчивые дикари, но приехал беспощадный колонизатор с томиком стихосложения. Птицы больше не поют, но, быть может, наши дети, — с их новым слухом, будут наслаждаться однозвучным грохотом машин и размеренными гудками.

1920.

Валерий Брюсов

ВЕЧЕРНИЙ ПРИЛИВ

Кричат афиши, пышно-пестрые,
И стонут вывесок слова,
И магазинов светы острые
Язвят, как вопли торжества.
Там спят за стеклами материи,
Льют бриллианты яркий яд,
И над звездой червонцев — серии
Сияньем северным горят.
Прорезан длинными колодцами
Горящих улиц, — город жив...
Киша бессчетными уродцами,
Вечерний празднует прилив.
Скрыв небеса с звездами чуткими,
Лучи синеют фонарей —
Над мудрецами, проститутками,
Над зыбью пляшущих людей.
Кадрилей нарушая линии,
Меж пар кружащихся — звеня,
Трамваи мечут молнии синие,
Автомобили — сноп огня.
Позор, под музыку колесную
Вознес смычок, как дирижер,
И слил толпу многоголосную
В единый и священный хор:
«Мы славим, Прах, Твое Величество,
Тебе ведем мы хоровод,
Вкруг алтарей из электричества,
Вонзивших копья в небосвод!»

Я

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,
Не обессилел ум в сцепленьях роковых.
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих.

Я возносил мольбы Астарте и Гекате,
Как жрец, стотельчих жертв сам проливал я кровь,
И после подходил к подножиям распятий
И славил сильную, как смерть, любовь.

Я посещал сады Ликеев, Академий,
На воске отмечал реченья мудрецов,
Как верный ученик, я был ласкаем всеми,
Но сам любил лишь сочетанья слов.

На острове Мечты, где статуи, где песни,
Я исследил пути в огнях и без огней,
То поклонялся тем, что ярче, что телесней,
То трепетал в предчувствии теней.

И странно полюбил я мглу противоречий,
И жадно стал искать сплетеней роковых.
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих...

ПОЭТУ

Ты должен быть гордым, как знамя;
Ты должен быть острым, как меч;
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь.

Всего будь холодный свидетель,
На все устремляя свой взор.
Да будет твоя добродетель —
Готовность войти на костер.

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

В минуты любовных объятий
К бесстрастью себя приневоль,
И в час беспощадных распятий
Прославь исступленную боль.

В снах утра и в бездне вечерней
Лови, что шепнет тебе Рок,
И помни: от века из терний
Поэта заветный венок.

* * *

Веселый зов весенней зелени,
Разбег морских, надменных волн,
Цветок шиповника в расселине,
Меж туч луны прозрачный челн,
Весь блеск, весь шум, весь говор мира,
Соблазны мысли, чары грез, —
От тяжкой поступи тапира
До легких трепетов стрекоз, —
Еще люблю, еще приемлю,
И ненасытною мечтой
Слежу, как ангел дождевой
Плодотворит нагую землю!

Какие дни мне предназначены
И в бурях шумных и в тиши,
Но цел мой дух и не растрачены
Сокровища моей души!
Опять поманет ли улыбкой
Любовь, подруга лучших лет,
Иль над душой, как влага зыбкой,
Заблещет молний синий свет, —
На радости и на страданья
Живым стихом отвечу я,
Ловец в пучине бытия
Стоцветных перлов ожиданья!

Приди и ты, живых пугающий,
Неотвратимый, строгий час,
Рукой холодной налагающий
Повязку на сиянье глаз!
В тебе я встречу новый трепет,
Твой лик загадочный вопью,
Пусть к кораблю времен прицепит

Твоя рука мою ладью.
И, верю, вечностью хранимый,
В тех далях я узнаю вновь
И страсть, и горесть и любовь,
Блеск дня, чернь ночи, весны, зимы!..

ТРЕТЬЯ ОСЕНЬ

Вой, ветер осени третьей,
Просторы России мети,
Пустые обшаривай клети,
Нищих вали на пути;

Насмехайся горестным плачем,
Глядя, как голод, твой брат,
То зерно в подземельях прячет,
То душит грудных ребят;

Догоняй поезда на уклонах,
Где в теплушках люди гурьбой
Ругаются, корчатся, стонут,
Дрожа на мешках с крупой;

В городах бесфонарных, беззаборных,
Где пляшет нужда в домах,
Покрутись в безлюдии черном,
Когда-то шумном, в огнях;

А там, на погнутых фронтах,
Куда толпы пришли на убой,
Дым расстилай к горизонтам,
Поднятый пьяной пальбой!

Эй, ветер с горячих взморий,
Где спит в олеандрах рай,
Развевай наше русское горе,
Наши язвы огнем опаляй!

Но вслушайся: в гуле орудий,
Под проклятья, под вопли, под гром,
Не дружно ли, общей грудью,
Мы новые гимны поем?

Ты, летящий с морей к равнинам,
С равнин к зазубринам гор,
Иль не видишь: под стягом единым
Вновь сомкнут великий простор!

Над нашим нищенским пиром
Свет небывалый зажжен,
Торопя над встревоженным миром
Золотую зарю времен.

Эй ветер, ветер! Поведай,
Что в распрях, в тоске, в нищете,
Идет к заповедным победам,
Вся Россия, верна мечте,

Что прежняя сила жива в ней,
Что, уже торжествуя, она
За собой, все властней, все державней,
Земные ведет племена!

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Огромные широко разверстые глаза, бушующие костры на бледном, изможденном лице. Непомерно высокий лоб, с островком стоящих дыбом волос. Читает он — будто Сивилла вещающая,[1] и, читая, руками машет, подчеркивая ритм не стихов, но своих тайных помыслов. Это почти что смешно, и порой Белый кажется великолепным клоуном. Но, когда он рядом, — тревога и томление, ощущение какого-то стихийного неблагополучия овладевает всеми. Ветер в комнате. Кто-то мне пояснил, что такое впечатление производят люди гениальные. Мой опыт в этой области невелик, и я склонен верить на слово. Андрей Белый гениален. Только странно, отчего минутами передо мной не храм, а лишь трагический балаган?

Есть поэты, подобные эоловой арфе, и есть поэты, ветру подобные: «что» и «как». Белый выше и значительнее своих книг. Он — блуждающий дух, не нашедший плоти, поток вне берегов. На минуту ложной жизнью оживляет он белый неподвижный камень, и потом отходит от него. Его романы и стихи, симфония и философские трактаты, — это не Белый, но только чужие изваяния, мертвый музей, таящий еще след его горячего дыхания. Пророк, не способный высечь на скрижалях письмена. Его губы невнятно шевелятся, повторяя имя неведомого Бога. Вместо учения — несколько случайных притчей, отдельные разбросанные каменья небывшего ожерелья.

Нас немного раздражает это летучее лицо, которое так быстро проносится мимо, что остается в памяти лишь светлая туманность. Белый — в блузе работника, строящий в Дорнахе теософский храм, и Белый с террористами, влюбленный в грядущую революцию. Белый — церковник и Белый — эстет, описывающий парики маркизов. Белый, считающий с учениками пэоны Веневитинова, и Белый — в «Пролеткульте», восторженно внимающий беспомощным стихам о фабричных гудках. Их много Белых и много наивных людей, крепко сжимая пустые руки, верят, что поймали ветер. Мы все так ждем пророков, так жаждем указующего жезла и ног, которые можно было бы лобызать! Почему же никто не пошел за Белым, ни в Дорнах, ни в «Пролеткульт», почему одинок он в своих круговселенских пу-

тешествиях? Почему одни не целуют края его одежд, а другие не побивают его каменьями? Почему даже это пламенное слово «гений», когда говорят о Белом, звучит, как титул, как ярлык, заготовленный каким-нибудь журнальным критиком? Белый мог быть пророком: его мудрость горит, ибо она безумна, его безумие юродивого озарено божественной мудростью. Но «шестикрылый серафим», слетев к нему, не кончил работы. Он разверз очи поэта, он дал ему услышать нездешний ритм, он подарил ему «жало мудрое змеи»,[2] но он не коснулся его сердца.

Какое странное противоречие: неистовая пламенная мысль, а в сердце вместо пылающего угля — лед. И, глядя на сверкающие кристаллы, на алмазные венцы горных вершин, жаждущие пророка почтительно, даже восторженно говорят: «гениально». Но ставят прочитанный томик на полку. Любовь и ненависть могут вести за собой людей, но не безумие чисел, не математика космоса. Виденья Белого полны великолепия и холода. Золото в лазури, — не полдневное светило июня, но осенний закат в ясный ветреный день над вспененным морем. Холодный синий огонь, а в мраморной урне легчайший серебряный пепел. В его ритме нет ни биения сердца, ни голосов земли. Так звенят великолепные водопады высоко, высоко, там, где уже трудно дышать, где простой человеческий голос звучит, как рог Архистратига,[3] где слезы, теплые, людские мгновенно претворяются в прекрасные, блистающие, мертвые звезды. Впрочем, все это лишь различие климатических зон.

Разве Белый виновен в том, что он родился не в долине? Конечно, мы тоже не виновны в нашей привязанности к приземистым лачугам. Остается благословить разнообразие природы и помечтать о скорейшем изобретении вселенских лифтов. Пока же мы радуемся, что кто-то, пусть без нас, пусть один, стоит наверху. Оттуда виднее. Оттуда и только оттуда, где видны не губернии, но миры, где слышен ход не дней, но тысячелетий, могли быть брошены вниз прекрасные слова о России — «Мессии грядущего дня». В этом титаническом масштабе наше спасение, среди бурь, которые преображают мир, но также рвут одежду и бьют утварь. Оценим же в Белом не лоцмана, не желанный берег, но лишь голубя, который принес нам весть о земле неизвестной, но близкой и верной.

1919.

Андрей Белый

* * *

Довольно, не жди, не надейся, —[4]
Рассейся, мой бедный народ!
В пространства пади и разбейся
За годом мучительный год.

Века нищеты и безволья!
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой,
В косматый свинец облаков, —

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом, —

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

1906.

* * *

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над мертвым поэтом:
Снесите ему цветок.
На кресте и зимой, и летом
Мой фарфоровый бьется венок.

Цветы на нем побиты.
Образок полинял.
Тяжелые плиты!
Жду, чтоб их кто-нибудь снял.

Любил только звон колокольный
И закат.
Отчего мне так больно, так больно!
Я не виноват.

Пожалейте, придите;
Навстречу венком метнусь.
О, любите меня, полюбите —
Я, быть может, не умер, быть может, вернусь —
Проснусь...[5]

РОДИНЕ

В годины праздных испытаний,
В годины мертвой суеты, —
Затверденей алмазом брани
В перегоревших углях — Ты.

Восстань в сердцах, сердца исполни!
Произрастай наш край родной
Неопалимой блеском молний,
Неодолимой Купиной.

Из моря слез, из моря муки
Твоя судьба — ясна, видна;
Ты простираешь ввысь, как руки,
Свои святые письмена — [6]

Туда — в развалы грозной Эры
И в визг космических стихий, —
Туда — в светлеющие сферы,
В грома летящих иерархий.

Москва, Ноября 1916.

* * *

Есть в лете что-то роковое, злое...[7]
И — в вое злой зимы...
Волнение, кипение мирское!
Плененные умы!

Все грани чувств, все грани правды стерты:
В мирах, в годах, в часах —
Одни тела, тела простерты...
И — праздный прах.

В грядущее проходим — строй за строем —
Рабы: без чувств, без душ...
Грядущее, как прошлое, покроем
Лишь грудой туш.

В мятеж миров — в немаревные муки,
Когда-то спасший нас, —
Простри ж и ты измученные руки, —
В который раз!

* * *

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия, —
Безумствуй, сжигая меня!

В твои роковые разрухи,
В глухие твои глубины, —
Струят крылорукие духи
Свои светозарные сны.

Не плачьте: склоните колени
Туда — в ураганы огней,
В грома серафических пений,
В потоки космических дней!

Сухие пустыни позора,
Моря неизливные[8] слез —
Лучом безглагольного взора
Согреет сошедший Христос.

Пусть в небе — и кольца Сатурна,
И млечных путей серебро, —
Кипи фосфорически бурно
Земли огневое ядро!

И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия —
Мессия грядущего дня!

1917.

МАКСИМИЛИАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ВОЛОШИН

Желтые отлогие холмы, роняя лиловые тени, окаймляют пустынный берег Черного моря. Ни деревца, ни былинки; голый, суровый, напоенный горечью земли и соленым ветром край. Он напоминает окрестности Сиены,[1] места, в которых Данте предчувствовал ад. Как странно, что здесь, среди этой благословенной наготы земли, вырос поэт золотых, тяжелых риз, ревниво скрывающих бедную, темную плоть. Поэт, соблазненный всеми облачениями и всеми масками жизни: порхающими святыми барокко и штейнеровскими идолослужениями,[2] загадками Малларме[3] и кабаллистическими формулами, замков не отмыкающими ключами Апокалипсиса и дэндизмом Барбе д'Оревильи.[4] Поэт, чье елейное и чересчур торжественное имя — Максимилиан, — почти маска. Маска ли? Грубой рукой не пытайтесь сорвать ее с только предполагаемого лица. Не казните доверчивого хитреца злой казнью сатира Марсия[5] или апостола Варфоломея.[6] Ведь и лицо может превратиться в маску, и маска может стать теплой плотью. Нет, лучше изучайте статьи, похожие на стихи, стихи, похожие на статьи, целую коллекцию причудливых и занятных масок.

Густые, золотые завитки волос, очень много волос, обступающих ясные, вежливые, опасно приветливые глаза. О, читающие в сердцах, напрасно вы заглядываете под пенсне, ибо глаза его не дневник, но только многотомный энциклопедический словарь.

Кто разберется в этих противоречивых данных? Лихач с Тверской-Ямской, надевший хитон эллина. Парижанин с Монпарнаса, в бархатных штанишках, обросший благообразной степенной бородой держателя чайной. Коктебель — единственное в России место, на Россию никак не похожее, — стихи басом распеваемые, о протопопице. Элегии Анри де Ренье[7] о чашах этрусских и иных, и котел с доброю кашей, крутой, ядреной, деловито поедаемой большой деревянной ложкой. Святая Русь, доктор Штейнер, патриарх, игривые фельетоны Поля Сан-Виктора, Россия, Европа, мир — из окон мастерской, где много книг, много времени, чтобы их читать, и пишущая машинка для гимнов блаженному юродству.

Пенсне Волошина, как и многому другому, доверять не следует. Его слабость — слишком зоркий и ясный глаз. Его стихи — безупречно точные видения. Одинаково вырисованы и пейзаж Коктебеля и Страшный Суд. Он не умеет спотыкаться, натыкаться на фонари или на соседние звезды. Из всех масок самая пренебрегаемая им — маска слепца, будь то счастливый любовник, яростный революционер или Великий Инквизитор.

В первые месяцы войны, когда слепота перестала быть привилегией немногих и ненависть смежила очи народов, Волошин, единственный из всех русских поэтов, сберег ясновзорость и мудрость. Средь бурь революции он сохранил свою неподвижность, превратив Коктебель в какую-то метеорологическую станцию. Проклятьям Бальмонта и дифирамбам Брюсова он решительно предпочел экскурсии в область российской истории, сравнения, более или менее живописные, с 93 годом, и если не жаркие, то зато обстоятельные молитвы за белых, за красных, за всех, своего Коктебеля лишенных. Соблюсти себя в иные эпохи почти чудо, и потом, можно ли от редкого зерна, хранящегося в ботаническом музее, требовать, чтобы оно погибло и проросло, как самое обыкновенное евангельское, человеческое, мужицкое.

Когда Волошин идет, он слегка подпрыгивает. Поэт Волошин прыгает всегда, его образы и мысли — упражнения на трапециях, смелые сальто-мортале. Это отнюдь не для рекламы, но исключительно из любви к искусству. Все, что он говорит, кажется неестественным, невозможным, и если бы Волошин повторял таблицу умножения, мы бы решили, что он расточает парадоксы. Грузный Волошин кажется бесплотным, отвлеченным человеком, у которого не может быть биографии. Ни бархатные штаны, ни стихи о любви не убеждают в реальности его существования. С ним легко разговаривать о Майе или о надписях на солнечных часах,[8] но можно ли только воображаемому человеку пожаловаться на зубную боль? Отсюда недоверие и профессиональная улыбка Волошина, привыкшего, чтобы его щупали — настоящий ли? Не только noli me tangere,[9] но всяческие удобства при осмотре. Только нам не прощупать — на ризе риза; а что если под всеми ризами трепетное тело с его жестокими правами, и под всеми приемами нашего Эредиа[10] страстное косматое сердце?

Нет, не надо пробовать снять неснимаемую маску!

⟨1920(?)⟩

М. А. Волошин

* * *

Глубь земли... Источенные крипты.
Слышно пенье, — погребальный клир.
Ветви пальм. Сухие эвкалипты.
Запах воска. Тление и мир.

Здесь соборов каменные корни.
Прахом в прах таинственно сойти,
Здесь истлеть, как семя в темном дерне,
И цветком собора расцвести!

Милой плотью скованное время,
Своды лба и звенья позвонков
Я сложу, как радостное бремя,
Как гирлянды праздничных венков.

Не прийдя к конечному пределу,
И земной любви не утоля,
Твоему страдающему телу
Причащаюсь, темная земля.

Свет очей — любовь мою сыновью
Я тебе незрячей отдаю
И своею солнечною кровью
Злое сердце мрака напою.

* * *

Склоняясь ниц, овеян ночи синью,
Доверчиво ищу губами я
Сосцы твои, натертые полынью,
О, мать — земля!

Я не просил иной судьбы у неба,
Чем путь певца: бродить среди людей
И растирать в руках колосья хлеба
Чужих полей.

Мне не отказано ни в заблужденьях,
Ни в слабости, и много раз
Я угасал в тоске и наслажденьях,
Но не погас.

Судьба дала мне в жизни слишком много;
Я ж расточил, что было мне дано:
Я только гроб, в котором тело Бога
Погребено.

Добра и зла не зная верных граней,
Бескрылая изнемогла мечта...
Вином тоски и хлебом испытаний
Душа сыта.

Благодарю за неотступность боли
Путеводительной: я в ней сгорю.
За горечь трав земных, за едкость соли
— Благодарю.

* * *

Замер дух — стыдливый и суровый,
Знаньем новой истины объят...
Стал я ближе к плоти, больше людям брат.

Я познал сегодня ночью новый
Грех... И строже стала тишина —
Тишина души в провалах сна...

Чрез желанье, слабость и склоненье,
Чрез приятье жизненных вериг —
Я к земле доверчивей приник.

Есть в грехе великое смиренье:
Гордый дух да не осудит плоть!
Через грех взыскует тварь Господь.

* * *

В эти дни великих шумов ратных
И побед, пылающих вдали,
Я пленен в пространствах безвозвратных
Оголтелой, стынущей земли.

В эти дни не спазмой трудных родов
Схвачен дух: внутри разодран он
Яростью сгрудившихся народов,
Ужасом разъявшихся времен.

В эти дни нет ни врага, ни брата:
Все во мне, и я во всех; одной
И одна — тоскою плоть объята
И горит сама к себе враждой.

В эти дни безвольно мысль томится,
А молитва стелется, как дым.
В эти дни душа больна одним
Искушением — развоплотиться.

1914.

ВИДЕНИЕ ИЕЗЕКИИЛЯ

Бог наш — есть огнь поядающий. Твари
Явлен был свет на реке на Ховаре.
В буре клубящейся двигался Он —
Облак, несомый верховными силами,
Четверорукими, шестикрылыми,
С бычьими, птичьими, человечьими,
Львиными ликами с разных сторон.

Видом они — точно угли горящие,
Ноги прямые и медью блестящие,
Лики, как свет раскаленных лампад.
И вопиющие, и говорящие,
И воззывающие к Господу: «Свят.
Свят Вседержитель». А около разные,
Цветом похожи на камень топаз,
Вихри и диски, колеса алмазные,
Дымные ободы, полные глаз.
А над животными легкими сводами,
Крылья простертые в высоту,
Схожие с шумом, с гудящими водами,
Переполняющими пустоту.
Выше же вышних, над сводом всемирным
Тонким и синим повитым огнем,
В радужной славе, на троне сапфирном
Огненный Облик, гремящий, как гром.
Был я покрыт налетевшей грозою,
Бурею крыльев и вихрем колес.
Дух меня поднял с земли и вознес.
Был ко мне голос:
«Иди предо мною
В землю Мою, возвести ей позор.
Перед лицом Моим ветер пустыни,

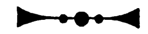
А по стопам Моим — язвы и мор.
Буду судиться с тобою Я ныне.

Мать родила тебя ночью в полях,
Пуп не обрезала, не омыла
И не осолила и не повила —
Бросила дочь на попрание, в прах.
Я ж тебе молвил: живи во кровях.

Выросла смуглой и стройной, как колос.
Грудь поднялась, закурчавился волос,
И округлился, как чаша, живот.
Время любви твоей было. И вот,
В полдень лежала ты в поле нагая.
И проходил и увидел тебя Я.
Край своих риз над тобою простер,
Обнял. Обмыл твою кровь. И с тех пор
Я сочетался с рабою Моею.
Дал тебе плат, кисею на лицо,
Перстни для рук, ожерелье на шею,
На уши серьги, в ноздри кольцо,
Пояс, запястья, венец драгоценный
И покрывала из тканей сквозных.
Стала краса твоя совершенной
В великолепных уборах моих.
Хлебом пшеничным, елеем и медом
Я ль не вскормил тебя щедрой рукой.
Дальним известна ты стала народам
Необычайною красотой.
Но опьяненная славой и властью
Стала мечтать о красивых мужах
И распалялась нечистою страстью
К изображениям на стенах.
Между соседей рождала усобья,
Стала распутна, ловка и хитра.
Ты создавала мужские подобья
Знаки из золота и серебра,
Строила вышки, скликала прохожих,
И блудодеяла с ними на ложах,
На перекрестках путей и дорог
Ноги раскидывала перед ними...

Каждый, придя, оголить тебя мог
И насладиться сосцами твоими.

Буду судиться с тобой до конца.
Гнев изолью. Истощу свою ярость.
Семя сотру, прокляну твою старость.
От Моего не укрыться лица.
Всех созову, что блудили с тобою,
Платье сорву и оставлю нагою.
И обнажу пред всеми твой срам.
Темя обрею. Связавши ремнями
В руки любовников прежних предам,
Пусть тебя бьют, побивают камнями,
Хлещут бичами нечистую плоть.
Станешь бесплодной, истоптанной нивой,
Ибо любима любовью ревнивой...
Так говорю тебе, Я, твой Господь».



СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕСЕНИН

Прежде всего о хитрости и бесхитростности. Сколько лукавства таят ангельские лики и ограды скитов! Как наивен и простодушен Иван Карамазов перед смертоносным агнцем Алешей. У Есенина удивительно ясные, наивные глаза, великолепная ловушка для многих Ивановых-Разумников.[1] Как не попасться в эти слова почти из Даля, в святую простоту мужицкого пророка? Ему ведомы судьбы не только России — вселенной. Как равному посвящает он стихи — «конфрэру»[2] пророку Исайе. Здесь и град Инония, и сам Есенин, вырывающий у Бога бороду, и неожиданное приглашение «Господи, отелись»... Если спросить его, что это, собственно, все означает, он пространно расскажет о новгородской иконописи, о скифах, еще о чем-нибудь, а потом, глядя небесными глазками, вздохнет: «У нас в Рязанской...» Как же здесь устоять Иванову-Разумнику?

Виноват, главным образом, цилиндр. Есенин, обращаясь к старикам родителям, не без хвастовства говорит, что он, прежде шлепавший босиком по лужам, теперь щеголяет в цилиндре и лакированных башмаках. Правда, цилиндра я никогда не видал, хоть и верю, что это не образ «имажиниста», но реальность. Зато лакированные башмаки наблюдал воочию, также как пестрый галстук и модный пиджак. Все это украшает светлого, хорошенького паренька, говорящего нараспев, рязанского Леля,[3] Ивана-счастливца наших сказок. За сим следует неизбежное, — то есть Шершеневич,[4] чью ставку, «имажинизм», должен выручить талантливый, ох, какой талантливый, подпасок; диспуты, литературное озорство, словом, цилиндр, хотя бы и предполагаемый, растет и пожирает милую курчавую головку. Но, да позволено будет портретисту, пренебрегая живописностью костюма, цилиндром, «имажинизмом» и хроникой московских скандалов, заняться лицом поэта. Сразу от скотоводства небесного мы переходим к земному, к быту трогательному и унылому, к хулиганству озорника на околице деревушки, к любви животной, простой, в простоте мудрой. Ах, как хорошо после Абиссинии или Версаля попасть прямо в Рязанскую!

Есенин гордо, но и горестно называет себя «последним поэтом деревни». Его стихи — проклятья «железному гостю», городу. Тщетно бедный дуралей жеребенок хочет обогнать паровоз. Последняя схватка — и ясен конец. Об этой неравной борьбе и говорит Есенин, говорит крепко ругаясь, горько плача, ибо он не зритель. Когда Верхарн[5] хотел передать отчаяние деревни, пожираемой городом, у него получился хоть патетический, но мертвый обзор событий. То, чего не сумел выявить умный литератор, питомец парижских кружков символистов, передано российским доморощенным поэтом, который недавно пас коров, а теперь создает модные школы. Где, как не в России, должна была раздаться эта смертная песня необъятных пашен и луговин?

Русская деревня, сказав старины, пропев песни свои, замолчала на века. Я не очень верю эпигонству фольклора в лице большого Кольцова и маленьких Суриковых.[6] Она вновь заговорила в свои роковые, быть может, предсмертные дни. Ее выразитель — Сергей Есенин. Крестьяне теперь, сражаясь с городом, пользуются отнюдь не вилами, но самыми что ни на есть городскими пулеметами. Есенин так же живо приспособил все орудия современной поэтической техники. Но пафос его стихов далек от литературных салонов, он рожден теми миллионами, которые его стихов не прочтут, вообще чтением не занимаются, а, выпив самогонки, просто грозятся, ругаются и плачут.

Вот эти слезы, эта ругань, эти угрозы и мольбы [VII] в стихах Есенина. Деревня, захватившая все и безмерно нищая, с пианино и без портков, взявшая в крепкий кулак свободу и не ведающая, что с ней, собственно, делать, деревня революции — откроется потомкам не по статьям газет, не по хронике летописца, а по лохматым книгам Есенина. Откроется и нечто большее, вне истории или этнографии — экстаз потери, жертвенная нищета, изуверские костры самосожжения — поэзия Сергея Есенина, поэта, пришедшего в этот мир, чтобы «все познать, ничего не взять».

1919.

Сергей Есенин

* * *

Край родной, поля, как святцы,
Рощи в венчиках иконных...[7]
Я хотел бы затеряться
В зеленях твоих стозвонных.

По меже, на переметке,
Резеда и риза кашки.
И вызванивают в четки
Ивы, кроткие монашки.

Курит облаком болото,
Гарь в небесном коромысле.
С тихой тайной для кого-то
Затаил я в сердце мысли.

Все встречаю, все приемлю,
Рад и счастлив душу вынуть.
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

1916.

* * *

Буду петь, буду петь, буду петь.
Не обижу ни козы, ни зайца.
Если можно о чем скорбеть,
Значит можно чему улыбаться.

Все мы яблоко радости носим,
И разбойный нам близок свист.
Срежет мудрый садовник осень,
Головы моей желтый лист.

В сад зари лишь одна стезя,
Сгложет рощи октябрьский ветр.
Все познать, ничего не взять
Пришел в этот мир поэт.

Он пришел целовать коров,
Слушать сердцем овсяный хруст.
Глубже, глубже, серпы стихов!
Сыпь черемухой, солнце куст!

1920.

ПЕСНЬ О СОБАКЕ

Утром в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых ощенила сука,
Рыжих семерых щенят.

До вечера она их ласкала,
Причесывая языком,
И струился снежок подталый
Под теплым ее животом.

А вечером, когда куры
Обсиживают шесток,
Вышел хозяин хмурый,
Семерых всех поклал в мешок.

По сугробам она бежала,
Поспевая за ним бежать,
И так долго, долго дрожала
Воды незамерзшей гладь.

А когда чуть плелась обратно,
Слизывая пот с боков,
Показался ей месяц над хатой
Одним из ее щенков.

В синюю высь звонко
Глядела она скуля,
А месяц скользил тонкий
И скрылся за холм в поля.[8]

И глухо, как от подачки,
Когда бросят ей камень в смех,
Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег.

1920.

* * *

Я последний поэт деревни,
Скромен в песнях дощатый мост.
За прощальной стою обедней
Кадящих листвой берез.

Догорит золотистым пламенем
Из телесного воска свеча,
И луны часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час.

На тропу голубого поля
Скоро выйдет железный гость.
Злак овсяный, зарею прóлитый,
Соберет его черная горсть.

Неживые, чужие ладони,
Этим песням при вас не жить!
Только будут колосья — кони
О хозяине старом тужить.

Будет ветер сосать их ржанье,
Панихидный справляя пляс.
Скоро, скоро часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час.

1920.

ОТРЫВОК ⟨ИЗ «СОРОКОУСТА»⟩

Видели ли вы,
Как бежит по степям,
В туманах озерных кроясь,
Железной ноздрей храпя,
На лапах чугунный поезд?

А за ним
По большой траве,
Как на празднике отчаянных гонок,
Тонкие ноги закидывая к голове,
Скачет красногривый жеребенок?

Милый, милый, смешной дуралей,
Ну куда он, куда он гонится?
Неужель он не знает, что живых коней
Победила стальная конница?
Неужель он не знает, что в полях бессиянных
Той поры не вернет его бег,
Когда пару красивых степных россиянок
Отдавал за коня печенег?
По-иному судьба на торгах перекрасила
Наш разбуженный скрежетом плес,
И за тысячи пудов конской кожи и мяса
Покупают теперь паровоз.

1920.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВИЧ ИВАНОВ

В восемнадцатом году черной ночью, проходя по пустынным улицам Москвы, слушая выстрелы и плач ветра, любил я глядеть на одно высокое окно. Ревнивым светлым глазом смотрело оно в ночь, непогасимый маяк среди буревой мглы. Я знал, там, наверху, над грудой очень древних и очень мудрых книг бодрствует сторож маяка, один из немногих, тот, что не уходит. Сидит умный и ученый, в старомодном костюме, с золотыми очками. И еще я знал, что может он, встретившись с вражьей мыслью, забегать по кабинету негодуя, или, попав на строку стиха, заплакать слезами умиленья от нестерпимой красоты, что не иссякло масло в его светильнике и ярче прежнего горит несытое сердце.

Вячеслав Иванов любит православный быт и степенный благообразный свет прихода. Но на сей счет обманываться не следует, и опасно задремать на пригретой осенним солнцем паперти. Близок жадный огонь, и когда пламя лизнет деревянную ограду, Вячеслав Иванов выйдет не с ведром воды, но с гимном очищающему огню. Ибо сердце его смольный факел, который, чтобы разжечь, ткнули в сухую землю. Как пронес он его через века и страны, от зеленого луга и белого храма, по подземельям средневековья, по остуженным электрическими люстрами залам современности, в маленькую комнату на Зубовском бульваре?

Кто определит возраст, происхождение, занятия этого таинственного человека? Дионисов жрец,[1] которому пришелся слишком впору чопорный сюртук немецкого философа? Молоденький музыкант или лютеранский пастор? Старик с отрочески безусым лицом или седовласый юноша?

Да, конечно, Вячеслав Иванов, как горлица, чист, младенческой пасхальной белизной, но он и мудр, как змея, а я никогда не понимал, почему христианину пристойна эта змеиная мудрость. Жало, интимное общение с сатаной, сладкие слова и соблазненные за оградой рая — все это более похоже на грех, чем на добродетель. Вячеслав Иванов — христианин, благость в его глазах и в стихах елей.

Конечно, он кувыркался в священной оргии на полянах вдохновения, но ведь были же крещеные фавны. Надо оставить апостола Павла и костры Мадрида; разве не цвели вокруг белых стен Ассизи[2] золотые, солнечные цветы? Я постигаю, что в кабинете на Зубовском, тесном и маленьком, помещается капище Диониса и уютная церковка с луковками. Но я боюсь жала змеи, мудрости, которой не вмещает человеческое сердце. Вячеслав Иванов девствен и юн, но змеиная мудрость при жизни — ненужная роскошь, она уместна лишь на смертном ложе, между завещанием и последним хрипом. Когда в наши дни смерти и рождения этот мудрец сказал о врагах, похожих друг на друга, как двойники, его просто не услышали. А услыхав, усомнились бы: что это — голос из партера наблюдательного зрителя или крик юродивого? Ибо, как сказано, есть века, когда только безумие является мудростью.

Зеваки, случайно забредшие в храм поэзии, корили Вячеслава Иванова за то, что он служит свою литургию на древнем диалекте. Но мы знаем, как ужасно Евангелие на русском или французском языках, как жалок священник в пиджаке. Вся лепота и все торжество богослужений в стихах Вячеслава Иванова — тяжелые, фиолетовые облачения, причудливый дым ладана и стоголосый перезвон колоколов, в сплаве которых щедрое золото.

Прекрасны все извороты речи: язык будней и язык литургий. Поплывем же на сей раз вверх, против течения, к истокам слова, от Маяковского к «размышлениям» и одам Ломоносова. Там, не замутнена пришлыми ручьями галлицизмов, ясна и светла вода, и еще дальше уйдем под землю, где таятся невспыхнувшие ключи корней непроросшего слова. Пренебрегая широкими вратами, туда ушел Вячеслав Иванов и принес несметные богатства, одарив нас словами необычайными и высокими, трижды заслужив тяжелый, как порфир[а], титул «Вячеслава Великолепного». Когда Вячеслав Иванов читает стихи, кажется, будто он импровизирует. Девственное волнение, слова, произносимые как бы впервые, не декламация, но признанье, преодолевшее стыдливость сердца и косность языка. Можно не понимать, но нельзя не верить. Он очень сложен, а у нас у всех руки Фомы.[3] Что если усомниться — хорошо ли усвоила змея христианские заповеди, мирно ли живет она с невинной горлицей? Но Вячеслав Иванов победил наши сомнения — не восторгом веры, не мудростью, нет — простой любовью. Какой великий конец! Поэт, среди огня и смерти, не дорожит своими богатствами, нет, он скидывает ризы, и мы все видим, что не в торжественности, не в сложности его сила, а в том последнем, что скинуть или потерять нельзя. Новым светом горит занесенное снегом одинокое окно. Оно говорит не о празд-

нествах Диониса, не о каменной розе, но о скорби снегов, об общем сиротстве людей, о любви нежной Агни, о милой человеческой, всем внятной могиле. Он пришел к нам жрецом поэтов, он уйдет от нас поэтом людей.

1920.

Вячеслав Иванов

ПОГОСТ

Погост вечереет;
Тяжеле и ржавей
Убор кипарисный;
Победней кресты.
Во мгле темнолистной
От холмных возглавий
Прозрачное реет,
И дышут цветы.

Сижу у порога
Искавших, обретших,
И ветер ласкает
Мне пряди седин.
Вошел, отдыхает,
Из вместе пришедших
В угодия Бога
Пришлец не один.

Из сердца так просто
Все милое взято...
За мною незримо
Белеет порог...
Тропинкою мимо,
Со свечкой, с лопатой,
Садовник погоста —
Скитается Бог.

ГИМНЫ ЭРОСУ

I

От кликов ночью лунной
Оленьего самца
До арфы тихострунной
Унылого певца,
Заклятием кольца
Из-под плиты чугунной
На краткое мгновенье
Зовущего виденье
Невестина Лица, —

От соловьиных чар
Над розой Суристана
И голубиных пар
Гурлящих у фонтана,
И вздохов океана
До скрипок и фанфар,
Замкнувших стон миров
В один предсмертный зов
Изольды и Тристана, —

Томленья всех скитальцев
По цели всех дорог,
Ты, Эрос, друг страдальцев,
Палач и Мистагог,
Голодных алчный бог,
Пчелиной зыбью пальцев
У струй, звенящих в зное,
Сливаешь в гимн, живое
Манящий за порог.
Тобой пронзенный, вник
Я в звон златого лука,

И понял ученик,
Что золото — разлука,
Что Смерть — Любви порука,
Что Смерть — Любви двойник.
Что для души земной
Они — судьбы одной
Два имени, два звука.

III

Тебе хвала, в чьих львиных лапах
Я ланью был, сердец Молох,
Бог — тень, бог — тать, бог — взор, бог — запах,
Зов неотступный, смутный вздох!

Бог нежный вихрь... и безнадежность!
Бог — преступленье... и венец!
Бог — волн пылающих безбрежность!
Бог — смертный ужас! Бог — конец!

И за концом — заря начала!
За смертью — победивший смерть!...
Златая ветвь плоды качала —
Ты руку мне велел простерть!

Ты дал мне песенную силу,
Ты дал мне грозы вешних чар,
Ты дал мне милую могилу,
Ты дал мне замогильный дар.

Ты растопил мои металлы,
И променял я свой алмаз
На слез прозрачные кристаллы
И на два солнца дальних глаз.

ЗИМНИЕ СОНЕТЫ

VI[4]

Зима души... Косым издалека
Ее лучом живое солнце греет;
Она ж в немых сугробах цепенеет,
И ей поет метелицей тоска.

Охапку дров свалив у камелька,
Вари пшено, — и час тебе довлеет.
Потом усни, как все дремой коснеет...
Ах, вечности могила глубока!

Оледенел ключ влаги животворной,
Застыл родник текучего огня...
О, не ищи под саваном — меня!

Свой гроб влачит двойник мой, раб покорный,
Я ж истинный, плотскому изменя,
Творю вдали свой храм нерукотворный.

X

Бездомных, Боже, приюти! Нора
Потребна земнородным, и берлога
Глубокая. В тепло глухого лога
И зверя гонит зимняя пора.

Не гордых сил свободная игра, —
За огонек востепленный тревога
В себе и в милом ближнем — столь убога
Жизнь и любовь... Но всё душа бодра.

Согрето тело пламенем крылатым,
Руном одето мягким и мохнатым,[5]
В зверином лике весел человек;

Скользит на лыжах, правит бег олений...
Кто высек искру, тот себя рассек
На плоть и дух — два мира вожделений.

ОСИП ЭМИЛИЕВИЧ МАНДЕЛЬШТАМ

«Мандельштам» — как торжественно звучит орган в величественных нефах собора. «Мандельштам? Ах, не смешите меня», и ручейками бегут веселые рассказы. Не то герой Рабле, не то современный бурсак, не то Франсуа Вильон, не то анекдот в вагоне. «Вы о ком?..» — «Конечно, о поэте „Камня"»[1] — «А вы?» — «Я об Осипе Эмилиевиче». Некоторое недоразумение. Но разве обязательно сходство художника с его картинами? Разве не был Тютчев, «певец хаоса», аккуратным дипломатом и разве стыдливый Батюшков не превзошел в фривольности Парни? Что, если никак, даже с натяжкой, нельзя доказать общность носа поэта и его пэонов?

Мандельштам очаровательно легкомыслен, так что не он отступает от мысли, но мысль бежит от него. А ведь «Камень» грешит многодумностью, давит грузом, я сказал бы, германского ума. Мандельштам суетлив, он не может говорить о чем-либо более трех минут, он сидит на кончике стула, все время готовый убежать куда-то, как паровоз под парами. Но стихи его незыблемы, в них та красота, которой, по словам Бодлера,[2] претит малейшее движение.

Вы помните: «пока не требует поэта»...? Мандельштам бродит по свету, ходит по редакциям, изучает кафе и рестораны. Если верить Пушкину, его душа «вкушает хладный сон».[3] Потом — это бывает очень редко, а посему и торжественно, — разрешается новым стихотворением. Взволнованный, как-будто сам удивленный совершившимся, он читает его всем и всякому. Потом снова бегает и суетится.

Щуплый, маленький, с закинутой назад головкой, на которой волосы встают хохолком, он важно запевает баском свои торжественные оды, похожий на молоденького петушка, но, безусловно, того, что пел не на птичьем дворе, а у стен Акрополя. Легко понять то, чего, собственно говоря, и понимать не требуется, портрет, в котором все цельно и гармонично. Но теперь попытайтесь разгадать язык контрастов.

Мы презираем, привыкли с детства презирать поэзию дифирамбов. Слава Богу, Пушкин раз навсегда покончил с ложноклассическим

стилем. Так нас учили в гимназии, а кто потом пересматривал каноны учителя словесности? Нас соблазняет уличная ругань или будуарный шепот, Маяковский и Ахматова. Но мне кажется, что явились бы величайшей революционной вентиляцией постановка трагедии Расина в зале парижской биржи или декламация пред поклонницей Игоря Северянина, нюхающей кокаин, «Размышлений» Ломоносова. Девятнадцатый век — позер и болтун — смертельно боялся показаться смешным, тщась быть героем. Он создал актеров без шпаги, без румян, даже без огней рампы. Ирония убивала пафос. Но у нас уже, как-никак, двадцатые годы двадцатого века, и, возможно, что патетичность Мандельштама гораздо современнее остроумного снобизма Бурлюка.[4] Великолепен жест, которым он переносит в приемные редакций далеко не портативную бутафорию героических времен. Прекрасен в жужжании каблограмм, в треске практичных сокращений державный язык оды.

Мандельштам слишком будничен, чтобы позволить себе роскошь говорить в поэзии обыкновенным языком. Он с нами живет понятный и доступный, но, как беременная женщина, смотрит не на мир, а в себя. Там, в поэтовой утробе, месяцами зреет благолепное и напыщенное слово, которое отделит его от прочих смертных и позволит с ним снова быть до конца. Этот инстинкт самосохранения породил самое изумительное, противоречивое, прекрасное зрелище. Поэты встретили русскую революцию буйными вскриками, кликушескими слезами, плачем, восторженным беснованием, проклятьями. Но Мандельштам — бедный Мандельштам, который никогда не пьет сырой воды и, проходя мимо участка-комиссариата, переходит на другую сторону, — один понял пафос событий. Мужи голосили, а маленький хлопотун петербургских и других кофеен, постигнув масштаб происходящего, величие истории, творимой после Баха и готики, прославил безумье современности: «Ну что ж! попробуем огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля!».[5]

1920.

Осип Мандельштам

* * *

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» — сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится
И пустая клетка позади.

* * *

Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина,
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне.

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И, как свою, ее произнесет.

1914.

* * *

Имею тело, что мне делать с ним[6]
Таким единым и таким моим?
За радость тихую дышать и жить,
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.
На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.
Пока мгновения стекает муть,
Узора милого не зачеркнуть.

TRISTIA[7]

1

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье,
Последний час вигилий городских;
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи
И женский плач мешался с пеньем муз.

2

Кто может знать при слове — расставанье
Какая нам разлука предстоит,
Что нам сулит петушье восклицанье,
Когда огонь в Акрополе горит,
И на заре какой-то новой жизни,
Когда в сенях лениво вол жует,
Зачем петух, глашатай новой жизни,
На городской стене крылами бьет?

3

И я люблю обыкновенье пряжи,
Снует челнок, веретено жужжит,
Смотри, навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит.
О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг.

4

Да будет так: прозрачная фигурка
На чистом блюде глиняном лежит,
Как беличья распластанная шкурка,
Склонясь над воском, девушка глядит.
Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск, что для мужчины медь.
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано, гадая, умереть.

1918.

СУМЕРКИ СВОБОДЫ

1

Прославим, братья, сумерки свободы,
Великий сумеречный год.
В кипящие ночные воды
Опущен грузный лес тенет.
Восходишь ты в глухие годы,
О, солнце, судия-народ.

2

Прославим роковое бремя,
Которое в слезах народный вождь берет.
Прославим власти сумрачное бремя,
Ее невыносимый гнет.
В ком сердце есть, тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет.

3

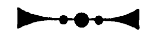
Мы в легионы боевые
Связали ласточек, и вот
Не видно солнца, вся стихия
Щебечет, движется, живет,
Сквозь сети, сумерки густые
Не видно солнца, и земля плывет.

4

Ну что ж попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.

Земля плывет. Мужайтесь мужи,
Как плугом океан деля,
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

1918.



ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ МАЯКОВСКИЙ

Теперешний облик Маяковского неубедителен, он даже может ввести в обман. Пристойный, деловитый гражданин,[VIII] который весьма логично, но довольно безнадежно доказывает какому-то советскому чиновнику, что перевертывающие мир вверх дном не должны пугаться плаката, весь «футуризм» которого состоит в отсутствии на пиджаке пуговиц. Где прежний озорник в желтой кофте, апаш с подведенными глазами, обертывавший шею огромным кумачовым платком? Что это — мануфактурный кризис или нечто более существенное?

Конечно, весьма глупо, даже со стороны страстных почитателей грозы, негодовать на первые голубые пятна. Есть логика во всем: и в концессиях, и в образцовой тишине московских улиц, и в не летающем аэроплане (все же крылья имеются, — следовательно, аэроплан, а не велосипед), и в остепенившемся Маяковском. Но чтобы тот же аэроплан уразуметь, надо поглядеть его, когда он летает. Маяковский пребывает в моем сознании бунтарем — немного святой Павел, разбивающий десяток-другой богов, немного задорный телеграфист, отправляющий по радио первое, обязательно первое, революционное воззвание Клемансо и Ллойд Джорджу,[1] немного хороший, достаточно раздраженный бык в музее Севра.[2]

Иных шокировала наглость Маяковского, не просто наглость, но воистину великолепная. Несколько крепких слов на эстраде, засунутые в жилетные карманы пальцы и ожидание безусловных аплодисментов. Маяковский не может пройти по улице незамеченным, ему необходимы повернутые назад головы. Только, на мой взгляд, ничего предосудительного в этом нет. Реклама как реклама, и кто ею не пользовался? Задолго до американских фирм коммивояжеры апостольского Рима рядились в костюмы, не уступающие желтой кофте, и третировали своих клиентов почище футуристов.

Реклама для Маяковского отнюдь не прихоть, но крайняя необходимость. Чтоб стихи его дошли до одного, они должны дойти до тысяч и тысяч. Это не тщеславие, а особенности поэтического организма. Можно ли корить отменно хороший автомобиль «Форд» за

то, что он никак не помещается на полочке рядом с китайскими болванчиками? Когда стихи Ахматовой читаешь вслух, не то что в огромном зале, даже в тесной спаленке, — это почти оскорбление, их надобно не говорить, но шептать. А «камерный Маяковский» — это явная бессмыслица. Его стихи надо реветь, трубить, изрыгать на площадях. Поэтому тираж для Маяковского — вопрос существования. С величайшей настойчивостью, находчивостью, остроумием он расширяет тесную базу современной русской поэзии. Его стихи готовы стать частушками, поговорками, злободневными остротами, новым народным плачем и улюлюканьем.

Голос у Маяковского необычайной силы. Он умеет слова произносить так, что они падают, как камни, пущенные из пращи. Его речь монументальна. Его сила — в силе. Его образы, — пусть порой невзыскательные, — как-то физически больше обычных. Иногда Маяковский старается еще усилить это впечатление наивным приемом — арифметикой. Он очень любит говорить о тысячах тысяч и миллионах миллионов. Но наивности у Маяковского сколько угодно. Оглянитесь на эти неожиданно выскакивающие в стихах имена Галифе, Бяликов, Тальони, Гофманов, прочих — и вы вспомните бедненького сенегальца перед витринами rue de la Paix.

Вместе с силой — здоровье. Как вам известно, в поэтическом обществе здоровье вещь предосудительная, и Маяковский долго скрывал его, пользуя для этого и лорнетку пудренного Бурлюка, и подлинное безумие Хлебникова. Наивные девушки верили и почитали Маяковского поэтом «изломанным, больным, страдающим». Но достаточно было и тогда взглянуть, как он играет на бильярде, послушать, как он орет на спекулянта-посетителя «кафе футуристов», прочесть «Облако в штанах», — это изумительное прославление плотской любви, «Мистерию-Буфф» — этот неистовый гимн взалкавшему чреву, чтобы удивиться, как мог вырасти на петербургской земле, гнилой и тряской, такой прямой, крепкий, ядреный дуб. После революции, *когда безумие стало повседневностью*,[IX] Маяковский разгримировался, оставил в покое «председателя земного шара» Хлебникова и показался в новом виде. Глаза толпы ослепили его рассудочность и страсть к логике. Но ведь его пророчества о конце мира всегда напоминали бюллетени метеорологической станции. Желтая кофта болталась, выдавая не плоть, но позвонки скелета, четкие математические формулы. Бунтарь? безумец? да! но еще — улучшенное издание Брюсова. А впрочем, не это ли современный бунт? Пожалуй, мир легче взорвать цифрами, нежели истошными воплями.

В вагоне, прислушиваясь к грохоту колес, можно подобрать под него различные строки различных размеров, но ритм от этого не

станет менее однообразным. Приемами декламации, даже внешним видом — чуть ли не каждое слово с новой строки — тщится Маяковский скрыть однозвучность своего ритма. Он пробует рассеять ухо остроумными звукоподражаниями, акробатическими составными рифмами (ну, чем не Брюсов?) и прочими фокусами, но все же слышатся одни, конечно, перворазрядные барабаны.

Зато яркость видений Маяковского разительна. Это не сияющие холсты венецианцев, но грандиозные барельефы с грубыми, высеченными из косного камня, телами варваров и героев. Да и сам он, долговязый, со взглядом охотника на мамонтов, с тяжелой вислой челюстью — варвар и герой нашей эпопеи. В дни величайших катастроф, сдвигов, перестановок мировой мебели, он и, быть может, только он не испугался, не растерялся, даже не мудрствовал. Увидав не «двенадцать», но, конечно, по меньшей мере, двенадцать миллионов,[3] он оставил в покое Христа, собирание Руси, профессора Штейнера и прочие, для многих «смягчающие вину обстоятельства». Он здоров, силен и молод, любит таблицу умножения и солнце (не «светило», но просто). Выйдя навстречу толпе, он гаркнул простое, понятное: «Хлебище дайте жрать ржаной!», «Дайте жить с живой женой!». Крик животного отчаянья и высокой надежды. Здесь кончается быт и начинается эпос.

1920.

Владимир Маяковский

ОТРЫВОК ИЗ «ВОЙНЫ И МИРА»

Не поймешь
это воздух,
цветок ли,
птица ль.
И поет,
и благоухает,
и пестрое сразу,
но от этого
костром разгораются лица,
и сладчайшим вином пьянеет разум.

И не только люди
радость личью
расцветили.
Звери франтовато завили руно,
вчера бушевавшие
моря,
мурлыча,
легли у ног.

Не поверишь,
что плыли,
смерть изрыгав они.
В трюмах,
навек забывших о порохе,
броненосцы
провозят в тихие гавани
всякого вздора яркие ворохи.

Кому же страшны пушек шайки,
эти,
кроткие,
рвут?
Они
перед домом,

на лужайке,
мирно щиплют траву.

Смотрите,
не шутка,
не смех сатиры
Средь бела дня,
Тихо,
попарно,
цари-задиры
гуляют под присмотром нянь.

Земля,
откуда любовь такая нам?
Представь —
там
под деревом
видели
с Каином
играющего в шашки Христа.

Не видишь,
прищурилась, ищешь?
Глазенки — щелки две.
Шире!
Смотри,
мои глазища —
всем открытая собора дверь.

Люди! —
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейтесь в двери те.
И он,
свободный,
ору о ком я,
человек —
придет он,
верьте мне,
верьте!

ПРОЛОГ К «МИСТЕРИИ-БУФФУ»[4]

Семь нечистых пар

Это об нас взывала земля голосом пушечного рева.
Это нами взбухали поля, крóвями опоены.
Стоим,
исторгнутые из земного чрева
кесаревым сечением войны.
Славим
восстаний,
бунтов,
революций день —
тебя,
идущий, черепа мозжа!
Нашего второго рождения день —
Мир возмужал.
Бывает —
станет пароход вдалеке,
надымит
и уйдет по зеркальности водной.
И долго дымными дышишь легендами, —
так жизнь ускользнула от нас до сегодня.
Нам написали Евангелие,
Коран,
«Потерянный и возвращенный рай»,
и еще,
и еще,
многое множество книжек —
каждая радость загробную сулит, умна и хитра.

Здесь,
на земле хотим
не выше жить

и не ниже
всех этих елей, домов, дерев,[5] лошадей и трав.

Нам надоели небесные сласти, —
хлебище дайте жрать ржаной!
Нам надоели бумажные страсти —
дайте жить с живой женой!
Там —
в гардеробах театров
блестки оперных этуалей
да плащ мефистофельский —
все, что есть там!
Старый портной не для наших старался талий.

Что ж,
неуклюжая пусть
одёжа —
да наша.
Нам место!
Сегодня
над пылью театров
наш загорится девиз —
«Все заново!»
Стой и дивись! —
Занавес!

ПРИКАЗ ПО АРМИИ ИСКУССТВА

Канителят стариков бригады
канитель одну и ту ж.
Товарищи!
На баррикады!
Баррикады сердец и душ.
Только тот коммунист — истый,
кто мосты к отступлению сжег.
Довольно шагать, футуристы,
в будущее прыжок!
Паровоз построить мало —
накрутил колес и утек.
Если песнь не громит вокзала,
то к чему переменный ток!
Громоздите за звуком звук вы
и вперед,
поя и свища.
Есть еще хорошие буквы:
Эр.
Ша.
Ща.
Это мало — построить пáрами,
распушить по штанине канты.
Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты.
На улицу тащите рояли,
барабан из окна багром!
Барабан,
рояль раскроя́ ли,
но чтоб грохот был,
чтоб гром.
Это что — корпеть на заводах,
перемазать рожу в копоть,
и на роскошь чужую

в отдых
осовелыми глазками хлопать.
Довольно грошовых истин.
Из сердца старое вытри.
Улицы наши кисти.
Площади наши палитры.
Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты.
На улицу, футуристы,
барабанщики и поэты.

1918.

НАШ МАРШ

Бейте в площади бунтов топот!
Выше гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
перемоем миров города.

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог — бег.
Сердце наш барабан.

Есть ли наших золот небесней?
Нас ли сжалит пуля-оса?
Наше оружие — наши песни.
Наше золото — звенящие голоса.

Зеленью ляг, луг,
выстели дно дням.
Радуга, дай дуг,
лет быстролетным коням.

Видите, скушно звезд небу!
Без него наши песни вьем.
Эй, Большая Медведица! требуй,
чтоб на небо нас взяли живьем!

Радости пей! Пой!
В жилах весна разлита.
Сердце, бей бой!
Грудь наша — медь литавр.

1918.

БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК

28 декабря 20 года, в городе Москве, под вечер, в мою комнату вошел поэт. В сумерках я не мог ясно разглядеть его лица. Были очевидны лишь смуглая чернота и большие печальные глаза. Он был обмотан широким шарфом. Меня поразили застенчивость и вызов, обидчивость внешнего самолюбия и бесконечная стыдливость всех внутренних жестов. После долгих и мучительных вступлений он начал читать стихи об исхлестанных крыльях Демона. Тогда я понял, кто пришел ко мне. Да, 28-го декабря, в 5 часов вечера, прочитав номер «Известий», я беседовал с М. Ю. Лермонтовым, и все это отнюдь не теософские «petits Leits»,[1] а просто отчет об очередной встрече с Б. Л. Пастернаком, самым любимым из всех моих братьев по ремеслу.

Итак, портрет начинается с генеалогии. Это, конечно, не наследственность недуга, но живучесть определенного строя чувств, который, погребенный могильщиками — просто и историками словесности, вновь воскресает в моменты самые неожиданные. Станет ли кто-нибудь после Пастернака утверждать, что романтизм — это лишь литературная школа? Правда, очень легко соблазниться историческими параллелями, глагольствовать о порождении послереволюционного периода и прочее, но это приличествует лишь критикам из, слава Богу, вымерших «толстых» журналов. Построенье мира иного, с необычайными сочетаньями обычных форм, с отчаяньем пропорций и с сумасбродством масштабов, является вечной потребностью человека.

При всей традиционности подобных занятий Пастернак не архаичен, не ретроспективен, но жив, здоров, молод и современен. Ни одно из его стихотворений не могло быть написано до него. В нем восторг удивленья, нагроможденье новых чувств, сила первичности, словом, мир после потопа или после недели, проведенной в погребе, защищенном от снарядов. Для того, чтобы передать эту новизну ощущений, он занялся не изобретением слов, но их расстановкой. Магия Пастернака в его синтаксисе. Одно из его стихотворений называется «Урал впервые», все его книги могут быть названы: «Мир впервые»,

являясь громадным восклицательным «о!», которое прекраснее и убедительнее всех дифирамбов.

Говорить с Пастернаком трудно. Его речь — сочетание косноязычия, отчаянных потуг вытянуть из нутра необходимое слово и бурного водопада неожиданных сравнений, сложных ассоциаций, откровенностей на явно чужом языке. Он был бы непонятен, если б весь этот хаос не озарялся бы единством и ясностью голоса. Так его стихи, порой иероглифические, доходят до антологической простоты, до детской наивной повести о весне. Конечно, Бунин понятнее, и легче добывать огонь с помощью шведских спичек, нежели из камня. Но сердца зажигаются искрами кремня, спичками же лишь папиросы.

Ритм Пастернака — ритм наших дней; он неистов и дик в своей быстроте. Кто мог думать, что эти добрые ямбы с тяжелыми крупами могут скакать поверх барьеров,[2] как арабские скакуны?

Я даже не понимаю, как, пролетая с такой быстротой в экспрессах, можно успевать различить все цветы полян, пофилософствовать, любить обстоятельно и нежно, как любили в «доброе старое время».

Поразительна эта, очевидно, естественная в романтических полушариях, связь между титаническими восприятиями и микроскопическими предметами. Декорация для любви, классикам не уступающей, совсем неклассическая — масла луж, семечки, обои в каморке для скромных жильцов, и не подстриженный парикмахером чуб самого Пастернака. Но все эти убогие детали превращаются им в действительно священные предметы новой мифологии.

Себя Пастернак, разумеется, в небожителя не претворил, и подвержен различным человеческим заболеваниям. К счастью для него и русской поэзии, под рукой быстрые и хорошие лекарства. Он честно переболел детской корью, которая в данном случае называлась «центрифугой».[3]

Он мог бы легко впасть в сентиментальность Ленау,[4] но его спасает, как некогда Гейне, значительная доза иронии. Порой его музыкальность стиха сбивается на Игоря Северянина, но выручает ум, а может быть, и занятия философией в Марбургском университете. От оных занятий легко впасть в худосочие умствований, но здесь приходит на помощь лиричность чувств и т. д.

Я часто сомневаюсь в жизнеспособности лирики. Как ни прекрасны стихи Ахматовой, они написаны на последней странице закрывающейся книги. В Пастернаке же ничего нет от осени, заката и прочих милых, но неутешительных вещей. Он показал, что лирика существует и может впредь существовать вне вопроса социального антуража.

Может быть, люди покроют всю землю асфальтом, но все-таки где-нибудь в Исландии или в Патагонии останется трещина. Прорастет травка, и начнутся к этому чудесному явлению паломничества ученых и влюбленных. Может быть, и лирику отменят за ненужностью, но где-нибудь внук Пастернака и праправнук Лермонтова возьмет и изумится, раскроет рот, воскликнет мучительное для него, ясное и светлое для всех «о!».

1921.

Борис Пастернак

* * *

Не как люди, не еженедельно.
Не всегда, в столетье раза два
Я молил тебя: членораздельно
Повтори творящие слова!

И тебе ж невыносимы смеси
Откровений и людских неволь.
Как же хочешь ты, чтоб я был весел,
С чем бы стал ты есть земную соль?!

ПАМЯТИ ДЕМОНА

Приходил по ночам
В синеве ледника от Тамары.
Парой крыл намечал,
Где гудеть, где кончаться кошмару.

Не рыдал, не сплетал
Оголенных, исхлестанных, в шрамах.
Уцелела плита
За оградой грузинского храма.

Как горбунья дурна,
Под решеткою тень не кривлялась,
У лампады зурна,
Чуть дыша, о княжне не справлялась.

Но сверканье рвалось
В волосах, и, как фосфор, трещали.
И не слышал Колосс,
Как седеет Кавказ за печалью.

От окна на аршин,
Пробирая шерстинки бурнуса,
Клялся льдами вершин:
Спи, подруга, лавиной вернуся.

СЛОЖА ВЕСЛА

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины — о, погоди.
Это ведь может со всяким случиться!

Этим ведь в песне тешатся все,
Это ведь значит — пепел сиреневый.
Роскошь крошеной ромашки в росе,
Губы и губы на звезды выменивать!

Это ведь значит — обнять невосвод,
Руки сплести вкруг Геракла громадного,
Это ведь, значит века напролет
Ночи на щелканье славок проматывать!

ОБРАЗЕЦ[5]

О, бедный Homo sapiens,
Существованье — гнет.
Былые годы за пояс
Один такой заткнет.

Все жили в сушь и впроголодь,
В борьбе ожесточась,
И никого не трогало,
Что чудо жизни — с час.

С тех рук впивавши ландыши,
На те глаза дыша,
Из ночи в ночь валандавшись,
Гормя горит душа.

Одна из южных мазанок
Была других южней,
И ползала, как пасынок,
Трава в ногах у ней.

Сушился холст. Бросается
Еще сейчас к груди
Плетень в ночной красавице,
Хоть год и позади.

Он незабвенен тем еще,
Что пылью припухал,
Что ветер лускал семечки,
Сорил по лопухам,

Что незнакомой мальвою
Вел, как слепца, меня,
Чтоб я тебя вымаливал
У каждого плетня.

Сошел и стал окидывать
Тех новых луж масла,
Разбег тех рощ ракитовых,
Куда я письма слал.

Мой поезд только тронулся,
Еще вокзал, Москва,
Плясали в кольцах, в конусах
По насыпи, по рвам,

А уж гудели кобзами
Колодцы, и, пылясь,
Скрипели, бились об землю
Скирды и тополя.

ИЗ СУЕВЕРЬЯ[6]

Коробка с красным померанцем —
Моя каморка.
О, не об номера ж мараться
По гроб, до морга!

Я поселился здесь вторично
Из суеверья.
Обоев цвет, как дуб, коричнев,
И — пенье двери.

Из рук не выпускал защелки,
Ты вырывалась,
И чуб касался чудной челки,
И губы — фиалок.

О неженка, во имя прежних
И в этот раз твой
Наряд щебечет, как подснежник,
Апрелю: здравствуй!

Грех думать, ты не из весталок:
Вошла со стулом,
Как с полки, жизнь мою достала,
И пыль обдула.

ФЕДОР СОЛОГУБ

Прежде, читая стихи Сологуба, я представлял его себе не то индусским факиром, не то порченной бабой, кликушей.[x] Увидав впервые, как будто разочаровался. Это было в Париже, Сологуб читал лекцию. За столиком сидел почтенный пожилой господин, с аккуратно подстриженной бородкой, в пенсне. Не спеша, с толком, поучал он студенток-медичек и юных «бундистов»: есть Альдонса и Дульцинея. Все было весьма обыкновенно, но к концу вечера случайно Сологуб взглянул на меня, и я увидал в глазах таинственную невеселую усмешку. Мне стало не по себе. О, не факиром показался он мне в ту минуту, но беспощадно взыскующим учителем гимназии. Не приготовишка ли я? Вдруг он скажет: «Эренбург Илья, а расскажите нам, чем отличается Альдонса от Дульцинеи». Я буду молчать, а он долго и радостно потирать руками перед тем, как поставить каллиграфически безукоризненную единицу. Помню другой вечер, зимой 20 года в Москве. Какие-то очень рьяные и очень наивные марксисты возмущаются Сологубом — как? в наш век коллективизма он смеет быть убогим, ничтожным индивидуалистом. Сологуб не спорит, нет, он со всем соглашается — «конечно, конечно». Но как же образцовому инспектору не поучить немного этих вечных второклассников? И, тихо улыбаясь, Сологуб читает в ответ маленькую лекцию о том, что коллектив состоит из единиц, а не из нулей. Вот если взять его, Федора Кузьмича, и еще четырех других Федоров Кузьмичей, получится пять; а если взять критиков — то вовсе ничего не получится, ибо $0 + 0 = 0$. Отнюдь не дискуссия, просто урок арифметики. Только я что-то не верю Федору Кузьмичу. Я боюсь, что он знает больше простого учителя, только нас огорчить не хочет.

Я слушаю и жду крохотного postscriptum'а: «а, между прочим, $1 + 1$ вовсе не два, а только ноль, и, вообще, ноль, ноль и ноль...».

Читает стихи Сологуб раздельно, медленно, степенно, будто раскладывает слова по маленьким коробочкам. Читает одинаково колыбельные и громкие гимны, нежные причитания и сладострастные призывы к бичеванию. Вот сейчас только он прославлял «отца своего Дьявола», а теперь ласкает розовенького младенца, верно, скоро будет

привязывать девье тело к кольцам, чтобы удобнее было его истязать. А слова — не все ли слова Божьи? — аккуратно размещаются по коробочкам, никого не обидит Федор Кузьмич.

Сологуб может статейку написать о плохом состоянии водного транспорта в России, например, честь честью. В каком-то стихотворении перед истязанием деловито он замечает — «нужно окна и двери запереть, чтобы глупые соседи не могли нас подсмотреть». На лице Сологуба всегда тщательно закрыты ставни, напрасно любопытные прохожие жаждут заглянуть, что там внутри. Есть особнячки такие — окна занавешены, двери заперты — покой, благоденствие, только смутно чует сердце что-то недоброе в этой мирной тишине.

Слова Сологуба бесплотны, в его стихах почти нет образов, лишь краткие, условные определения, магические формулы. Он особенно часто употребляет слова отвлеченные. Но бесплотными словами любит говорить о земной плоти, о земле, которую никто не любит, кроме него, и о девичьих босых ногах в росе. Быть может, умиляет его их белизна на оскверненной земле, быть может, то, что они, только они касаются земли. А увидев пляску Айседоры,[1] почтенный и важный господин не усмехался, но плакал сладчайшими слезами умиления.

Сологуб познал высшую тайну поэзии — музыку. Не бальмонтовскую музыкальность, но трепет ритма.

Вот почему порой по его лицу пробегает не усмешка, нет, — улыбка восторга, будто он прислушивается к дальнему голосу. Он умеет шелестеть, как камыш, скулить, как пес, и плакать, как маленький чертенок, у которого прорезываются рожки. Если бы в деревне его позвали вместо знахаря к бодливой корове, я убежден, что он изгнал бы нечистую силу, ибо для этого нужно не изучение Агриппы Нестгеймского,[2] но высокий дар поэта.

Сологуб не знает страсти, но только сладострастие. Потому так медлительны его стихи. Они катятся, строка за строкой, как ленивые волны южного моря в полдень, не спеша, растягивая наслаждение, целуясь томными рифмами.

Когда мы видим гастронома, знающего толк в яствах, который с удовольствием ест тухлые яйца, мы говорим не об безвкусии, а об извращенности. Про дикарей, пожирающих жуков и пауков, мы даже этого не скажем, а просто отстранимся — так они уж устроены.

Кто упрекнет Сологуба в недостаточно развитом вкусе, прочитав его патриотические стихи о взятии Берлина или узнав, что он предпочитает всем русским поэтам Игоря Северянина?

До Сологуба романтизм и пошлость были понятиями несовместимыми. Одно дело Гофман,[3] другое Свидригайлов и мухи над телятиной. У Сологуба пошлость необычайна и таинственна, а тайна за-

сижена мухами. Ведь не все град небесный или подводный Китеж. Болото таит много чудесного, на нем ядовитые цветы, вкруг нечисть обосновалась, а вода плесенью пахнет, и вообще, просто болото. Все споры о Сологубе к тому и сводятся, что одни видят только бесенят и заманчивые незабудки, а другие только тину и водяных пауков. Но даже по твердой земле так трудно проводить границы и межи, а тем паче по владениям Сологуба, которые, как о них ни судить, медленно, но верно засасывают путника.

Действие Сологуба похоже на наркотики, будто не стихи читал, а выкурил трубку опиума. Все предметы вырастают до небывалых размеров, но теряют плоть и вес. Мир вещей претворяется в мир понятий, волны ритма заливают вселенную. В голубом водном тумане покой и тишина. А вот и сам Сологуб. Я не вижу ни пенсне, ни бородавки, но только очень приманчивые и очень пустые глаза. Он сидит в кресле, скрестив руки на животе, и кажется, что это не «маститый поэт», как величают его репортеры, но великий Будда, остановивший движение всего, от часов в жилетном кармане до застывших вкруг мертвой земли таких же мертвых и навек утомленных миров.

1921.

Федор Сологуб

ПРОСТАЯ ПЕСЕНКА

Под остриями
Вражеских пик
Светик убитый,
Светик убитый поник.

Миленький мальчик,
Маленький мой,
Ты не вернешься,
Ты не вернешься домой.

Били, стреляли, —
Ты не бежал,
Ты на дороге,
Ты на дороге лежал.

Конь офицера
Вражеских сил
Прямо на сердце,
Прямо на сердце ступил.

Маленький мальчик,
Маленький мой,
Ты не вернешься,
Ты не вернешься домой.

⟨1905⟩

ИЗ ЦИКЛА «ЛИЧИНЫ ПЕРЕЖИВАНИЙ»

* * *

Высока луна Господня.
Тяжко мне.[4]
Истомилась я сегодня
В тишине.

Ни одна вокруг не лает
Из подруг.
Скучно, страшно, замирает
Всё вокруг.

В ясных улицах так пусто,
Так мертво.
Не слыхать шагов, ни хруста,
Ничего.

Землю нюхая в тревоге,
Жду я бед.
Слабо пахнет по дороге
Чей-то след.

Никого нигде не будит
Быстрый шаг.
Жданный путник, кто ж он будет, —
Друг иль враг?

Под холодною луною
Я одна.
Нет, невмочь мне, — я завою
У окна.

Высока луна Господня,
Высока.
Грусть томит меня сегодня
И тоска.

Просыпайтесь, нарушайте
Тишину.
Сестры, сестры! войте, лайте
На луну!

* * *

Измотал я безумное тело,
Расточитель дарованных благ,
И стою у ночного предела,
Изнурен, беззащитен и наг,

И прошу я у милого Бога,
Как никто никогда не просил:
— Подари мне еще хоть немного
Для земли утомительной сил!

— Огорченья земные несносны,
Непосильны земные труды,
Но зато как пленительны весны!
Как прохладны объятья воды!

Как пылают багряные зори,
Как мечтает жасминовый куст,
Сколько ласки в лазоревом взоре
И в лобзании радостных уст.

— И еще вожделенней лобзанья,
Ароматней жасминных кустов
Благодатная сила мечтанья
И певучая нега стихов.

— У тебя, милосердного Бога,
Много славы, и света, и сил.
Дай мне жизни земной хоть немного,
Чтоб я новые песни сложил.

13 июня 1917 г.

* * *

И это небо голубое,
И эта выспренняя тишь!
И кажется, — дитя ночное,
К земле стремительно летишь,

И радостные взоры клонишь
На безнадежную юдоль,
Где так мучительно застонешь,
Паденья ощутивши боль.

А все-таки стремиться надо
И в нетерпении дрожать.
Не могут струи водопада
Свой бег над бездной задержать,

Не может солнце стать незрячим,
Не расточать своих лучей,
Чтобы рожденное горячим,
Все становиться горячей.

Порыв, стремленье, лихорадка, —
Закон рожденных солнцем сил.
Пролей же в землю без остатка
Всё, что от неба получил.

6 июня 1918 г.

* * *

Я испытал превратности судеб,
И видел много на земном просторе,
Трудом я добывал свой хлеб,
И весел был, и мыкал горе.

На милой, мной изведанной земле
Уже ничто меня теперь не держит,
И пусть таящийся во мгле
Меня стремительно повержет.

Но есть одно, чему всегда я рад
И с чем всегда бываю светло-молод, —
Мой труд. Иных земных наград
Не жду за здешний дикий холод.

Когда меня у входа в парадиз
Суровый Петр, гремя ключами, спросит:
— Что сделал ты? — меня он вниз
Железным посохом не сбросит.

Скажу: — Слагал романы и стихи,
И утешал, но и вводил в соблазны
И вообще мои грехи,
Апостол Петр, многообразны.

Но я — поэт. — И улыбнется он,
И разорвет стихов рукописанье.[5]
И смело в рай войду, прощен,
Внимать святое ликованье.

Не затеряется и голос мой
В хваленьях ангельских, горящих ясно.
Земля была моей тюрьмой,
Но здесь я прожил не напрасно.

Горячий дух земных моих отрав,
Неведомых чистейшим серафимам,
В благоуханье райских трав
Вольется благовонным дымом.

МАРИНА ИВАНОВНА ЦВЕТАЕВА

Горделивая поступь, высокий лоб, короткие, стриженные в скобку волосы, может, разудалый паренек, может, только барышня-недотрога. Читая стихи, напевает, последнее слово строки кончая скороговоркой. Хорошо поет паренек, буйные песни любит он — о Калужской, о Стеньке Разине, о разгуле родном. Барышня же предпочитает графиню де Ноай[1] и знамена Вандеи.[2]

В одном стихотворении Марина Цветаева говорит о двух своих бабках — о простой, родной, кормящей сынков-бурсаков, и о другой — о польской панне, белоручке. Две крови. Одна Марина. Только и делала она, что пела Стеньку-разбойника, а увидев в марте семнадцатого солдатиков, закрыла ставни и заплакала: «Ох, ты моя барская, моя царская тоска!». Идеи, кажется, пришли от панны: это трогательное романтическое староверство, гербы, величества, искренняя поза Андре Шенье,[3] во что бы то ни стало.

Зато от бабки родной — душа, не слова, а голос. Сколько буйства, разгула, бесшабашности вложены в соболезнования о гибели «державы»!

Я давно разучился интересоваться тем, что именно говорят люди, меня увлекает лишь то, как они это скучное «что» произносят. Слушая стихи Цветаевой, я различаю песни вольницы понизовой, а не окрик блюстительницы гармонии. Эти исступленные возгласы скорей дойдут до сумасшедших полуночников парижских клубов, нежели до брюзжащих маркизов кобленцкого маринада.[4]

Гораздо легче понять Цветаеву, забыв о злободневном и всматриваясь в ее неуступчивый лоб, вслушиваясь в дерзкий гордый голос. Где-то признается она, что любит смеяться, когда смеяться нельзя.[5] Прибавлю, любит делать еще многое, чего делать нельзя. Это «нельзя», запрет, канон, барьер являются живыми токами поэзии своеволия.

Вступив впервые в чинный сонм российских пиитов или, точнее, в члены почтенного «общества свободной эстетики», она сразу разглядела, чего нельзя было делать — посягать на непогрешимость Ва-

лерия Брюсова, и тотчас же посягнула, ничуть не хуже, чем некогда Артюр Рембо на возмущенных парнасцев. Я убежден, что ей, по существу, неважно, против чего буйствовать, как Везувию, который с одинаковым удовольствием готов поглотить вотчину феодала и образцовую коммуну. Сейчас гербы под запретом, и она их прославляет с мятежным пафосом, с дерзостью, достойной всех великих еретиков, мечтателей, бунтарей.

Но есть в стихах Цветаевой, кроме вызова, кроме удали, непобедимая нежность и любовь. Не к человеку, не к Богу идут они, а к черной, душной от весенних паров земле, к темной России. Мать не выбирают и от нее не отказываются, как от неудобной квартиры. Марина Цветаева знает это, и даже на дыбе не предаст своей родной земли.

Обыкновенно Россию мы мыслим либо в схиме, либо с ножом в голенище. Православие или «ни в Бога, ни в черта». Цветаева — язычница светлая и сладостная. Но она не эллинка, а самая подлинная русская, лобызающая не камни Эпира, но смуглую грудь Москвы. Даром ее крестили, даром учили. Жаркая плоть дышит под византийской ризой. Постами и поклонами не вытравили из древнего нутра неуемного смеха. Русь-двоеверка, беглая расстрига, с купальными игрищами, заговорила в этой барышне, которая все еще умиляется перед хорошими манерами бальзамированного жантильома.

Впрочем, все это забудется, и кровавая схватка веков, и ярость сдиравших погоны, и благоговение на эти золотые лоскуты молившихся. Прекрасные стихи Марины Цветаевой останутся, как останутся жадность к жизни, воля к распаду, борьба одного против всех и любовь, возвеличенная близостью подходящей к воротам смерти.

1920.

Марина Цветаева

* * *

Настанет день — печальный, — говорят —
Отцарствуют, отплачут, отгорят, —
Остужены чужими пятаками, —
Мои глаза, подвижные, как пламя,
И, двойника нащупавший двойник, —
Сквозь легкое лицо проступит — лик.

О, наконец, тебя я удостоюсь,
Благообразия прекрасный пояс!

А издали, — завижу ли я вас? —
Потянется, растерянно крестясь,
Паломничество по дорожке черной
К моей руке, которой не отдерну,
К моей руке, с которой снят запрет,
К моей руке, которой больше нет.
На ваши поцелуи, о живые,
Я ничего не возражу — впервые!

Меня окутал с головы до пят
Благообразия прекрасный плат.
Ничто меня уже не вгонит в краску:
Святая у меня сегодня Пасха.

По улицам оставленной Москвы
Поеду — я, и побредете — вы.
И не один дорогою отстанет,
И первый ком о крышку гроба грянет, —
И наконец-то будет разрешен
Себялюбивый, одинокий сон.

Прости, Господь, погибшей от гордыни
Новопреставленной боярыне Марине.[6]

1916.

* * *

Идешь, на меня похожий,
Глаза устремляя вниз.
Я их опускала — тоже!
Прохожий, остановись!

Прочти, слепоты куриной
И маков набрав букет, —
Что звали меня Мариной,
И сколько мне было лет.

Не думай, что здесь — могила,
Что я появлюсь, грозя...
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!

И кровь приливала к коже,
И кудри мои вились...
Я тоже была, прохожий!
Прохожий, остановись!

Я вечности не приемлю,
Зачем меня погребли?
Я так не хотела в землю
С любимой моей земли![7]

Сорви себе стебель дикий
И ягоду ему вслед, —
Кладбищенской земляники
Крупнее и слаще нет.

Но только не стой угрюмо,
Главу опустив на грудь.
Легко обо мне подумай,
Легко обо мне забудь.

Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли...
— И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли!

1916.

* * *

— Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь! —
То шатаясь причитает в поле — Русь,
— Помогите, — на ногах не тверда!
Отуманила меня кровь — руда!

И справа и слева
Кровавые зевы,
И каждая рана:
　— Мама!

И только и это,
И внятно мне, пьяной,
Из чрева — и в чрево:
　— Мама!

Все рядком лежат, —
Не развесть межой.
Поглядеть: солдат!
Где свой, где чужой?

Белый был — красным стал,
Кровь обагрила.
Красным был — белый стал,
Смерть побелила.

Кто ты? — Белый? — Не пойму! — Привстань!
Аль у красных пропадал? — Рязань.

И справа, и слева,
И сзади, и прямо
И красный и белый:
　— Мама!

Без воли — без гнева —
Протяжно — упрямо —
До самого неба:
    — Мама!

Декабрь 1920.

* * *

Уже богов — не те уже щедроты
На берегах — не той уже реки.
В широкие закатные ворота,
Венерины, летите, голубки!

Я ж, на песках похолодевших лежа,
В день отойду, в котором нет числа...
Как змей на старую взирает кожу,
Я молодость свою переросла.

4-го октября 1921 г.

* * *

Пустоты отроческих глаз! Провалы —
В лазурь! Как ни черны — лазурь!
Игралища для битвы небывалой,
Дарохранительницы бурь.

Зеркальные! Ни зыби в них, ни лона.
Вселенная в них правит ход.
Лазурь! Лазурь! Пустынная до звону!
Книгохранилища пустот!

Провалы отроческих глаз! — Пролеты!
Душ раскаленных — водопой.
Оазисы! — Чтоб всяк хлебнул и отпил,
И захлебнулся пустотой.

Пью, не напьюсь. Вздох — и огромный выдох,
И крови ропщущей подземный гул.
Так по ночам, тревожа сон Давидов,
Захлебывался Царь Саул.

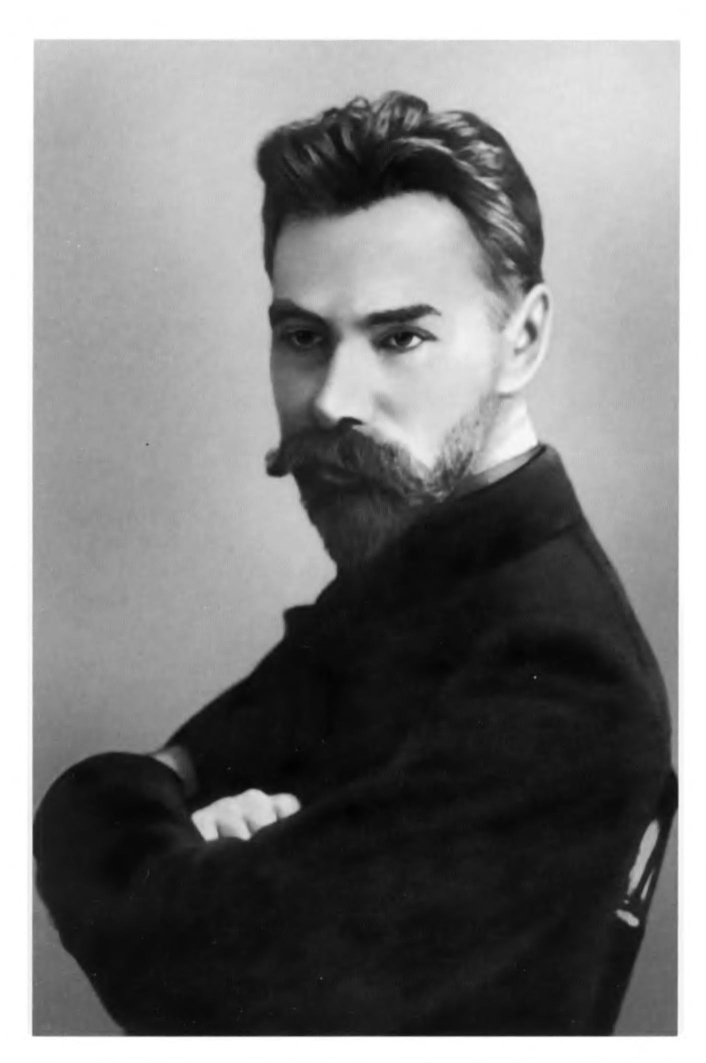
12 августа 1921 г.

А. А. Ахматова
(1919)

Ю. К. Балтрушайтис
(1919)

К. Д. Бальмонт
(1919)

А. А. Блок
(1919—1920)

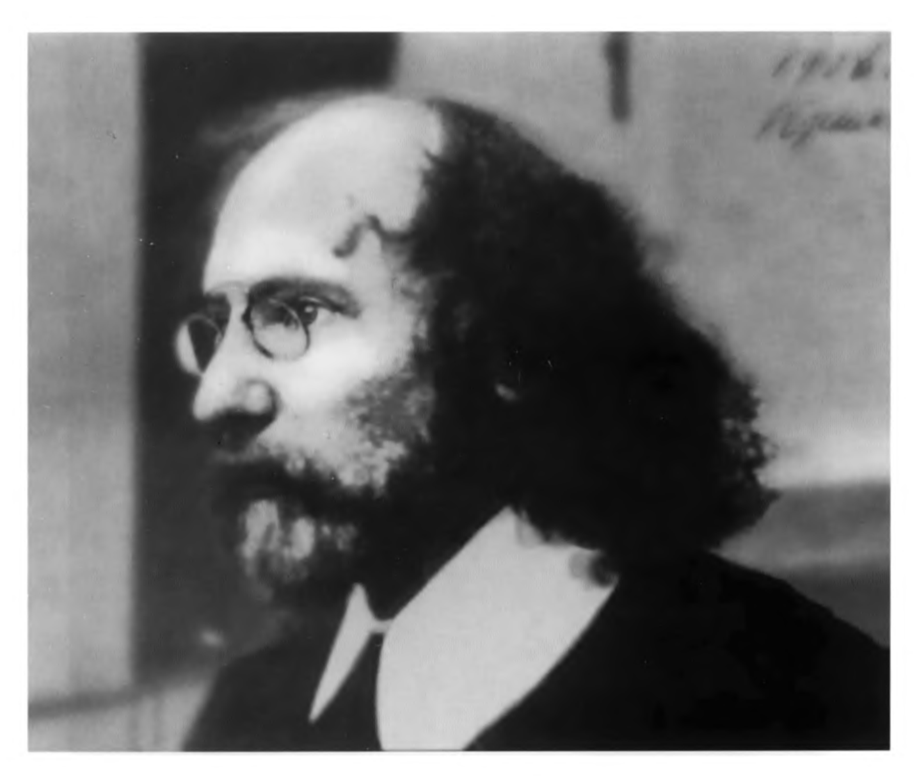


В. Я. Брюсов

Андрей Белый
(1919)

М. А. Волошин
(1919)

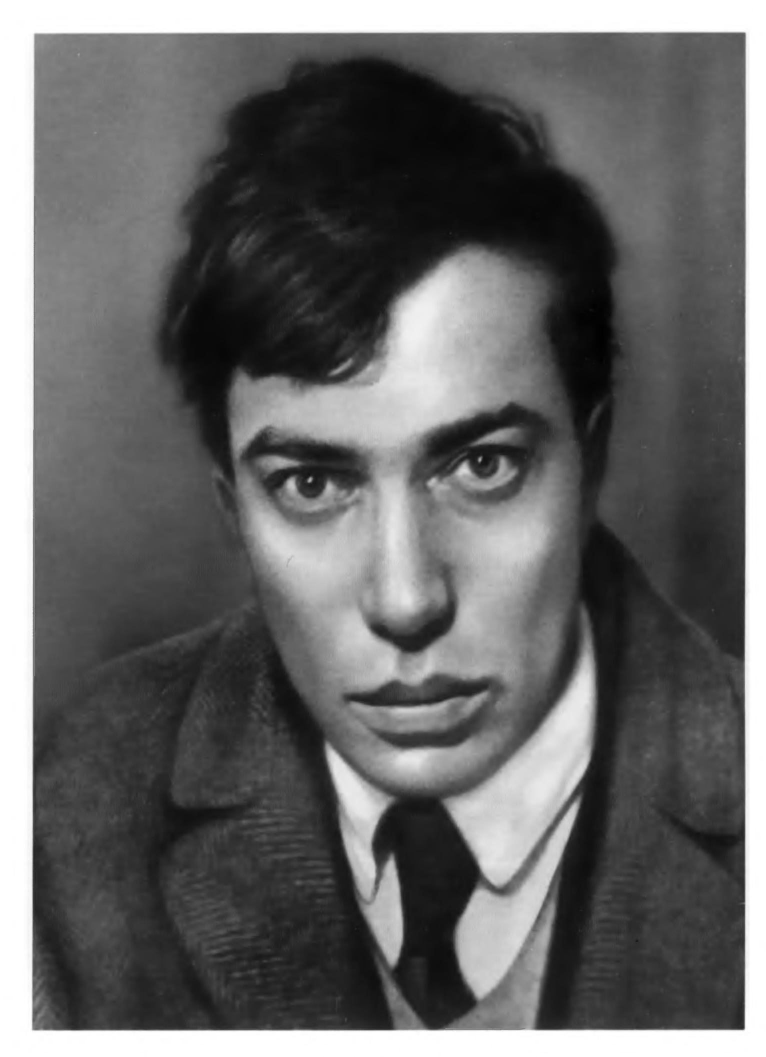
С. А. Есенин
(начало 1920-х)



В. И. Иванов
(1908)

О. Э. Мандельштам
(1919)

В. В. Маяковский
(1918)



Б. Л. Пастернак
(начало 1920-х)

Ф. К. Сологуб
(начало 1920-х)

М. И. Цветаева
(1924)

Е. Ю. Кузьмина-Караваева
(Лиза Пиленко, 1908)

М. Л. Моравская
(1910-е)

В. М. Инбер
(1910-е)

Е. Г. Полонская
(Лиза Мовшенсон, 1910-е)

И. Эренбург (1931).
Рис. Н. Альтмана

Дом поэта. Здесь, в Коктебеле, в гостях у М. Волошина,
И. Эренбург жил зиму и весну 1920 г.

В кругу Маревны. Автопортрет. Слева направо: М. Волошин, Х. Сутин, М. Горький, И. Эренбург, О. Цадкин. Худож. М. Воробьева-Стебельская

Иллюстрация к роману И. Эренбурга «Хулио Хурелито».
Худож. А. Гофмейстер

12/5

Дорогие Серапионовы братья,
позавчера лишь я получил ваш
альманах и рукописи. Говоря
предварительно с „Геликоном" я ду-
мал что речь идет о неизданных ве-
щах. Присланное вижу что это
выходит в России что и вряд ли ин-
тересно. Я обошел другие изд-ва. Хо-
чет взять „Русское творчество" (ред.
А. Толстой). Лично мне это изд-во не
особенно по вкусу, но оно не уха-
вает. Условия они предлагают
хорошие. Сейчас должен дать окон-
чательный ответ. В случае полу-

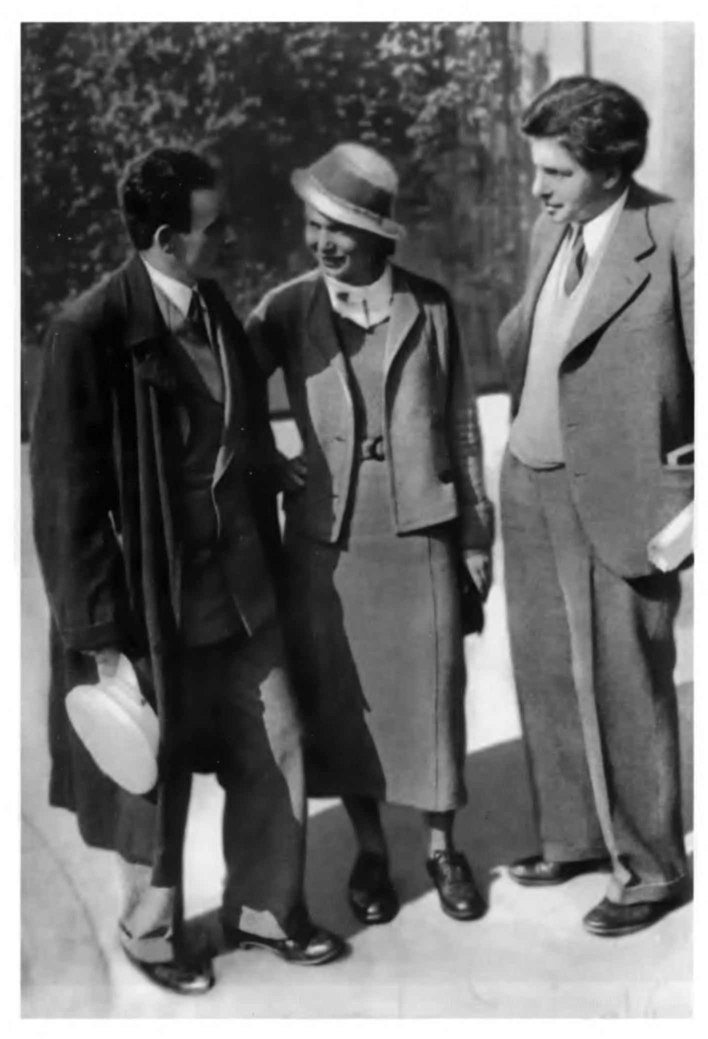
Письмо И. Эренбурга «Серапионовым братьям»
из Берлина в Петроград (1922)

Обложка книги И. Эренбурга.
1923 г.

И. Эренбург и польский поэт Ю. Тувим.
(1928)

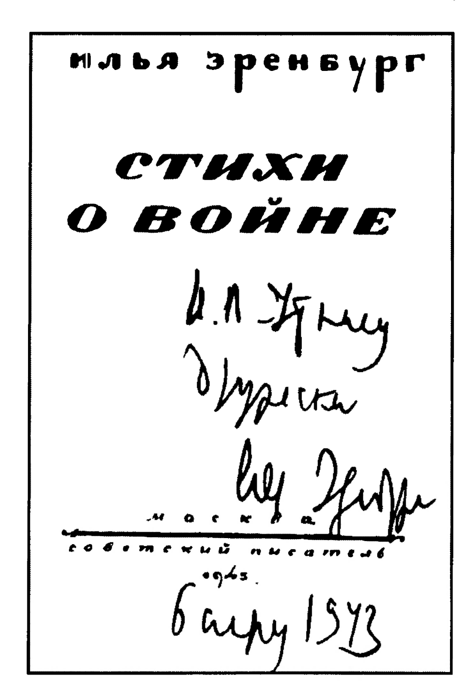
И. Эренбург.
Прага. 1928 г.

И. Эренбург с женой Л. Козинцевой в парижской квартире.
1931 г.



Ю. Тынянов и И. Эренбург с дочерью Ириной. Москва.
1934 г.

К. Симонов и И. Эренбург
(1943)



илья эренбург

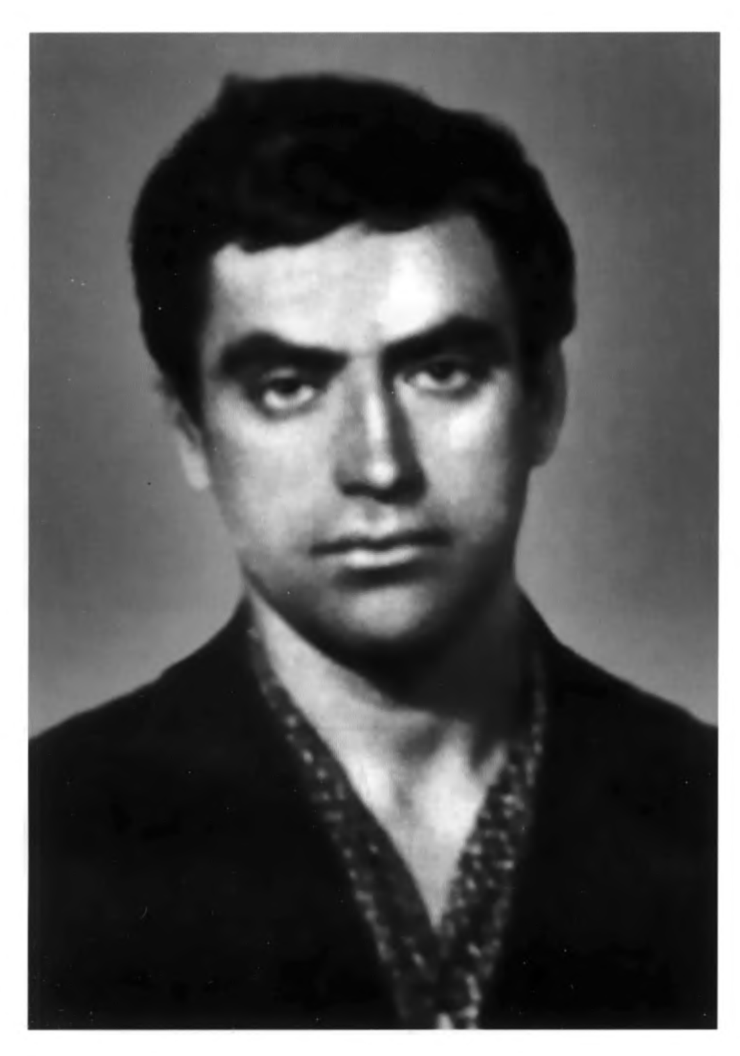
СТИХИ О ВОЙНЕ

москва

советский писатель

1943

Автограф И. Эренбурга на книге
поэту И. Уткину (1943)



Семен Гудзенко
(конец 40-х гг.)

ИЛЬЯ
ЭРЕНБУРГ

ФРАНЦУЗСКИЕ
ТЕТРАДИ

Обложка книги «Французские тетради» (1958)
с рисунком П. Пикассо

Анне Андреевне Ахматовой
с уважением и
любовью, с благодарностью
за стихи и за человеческий
образ

И. Эр

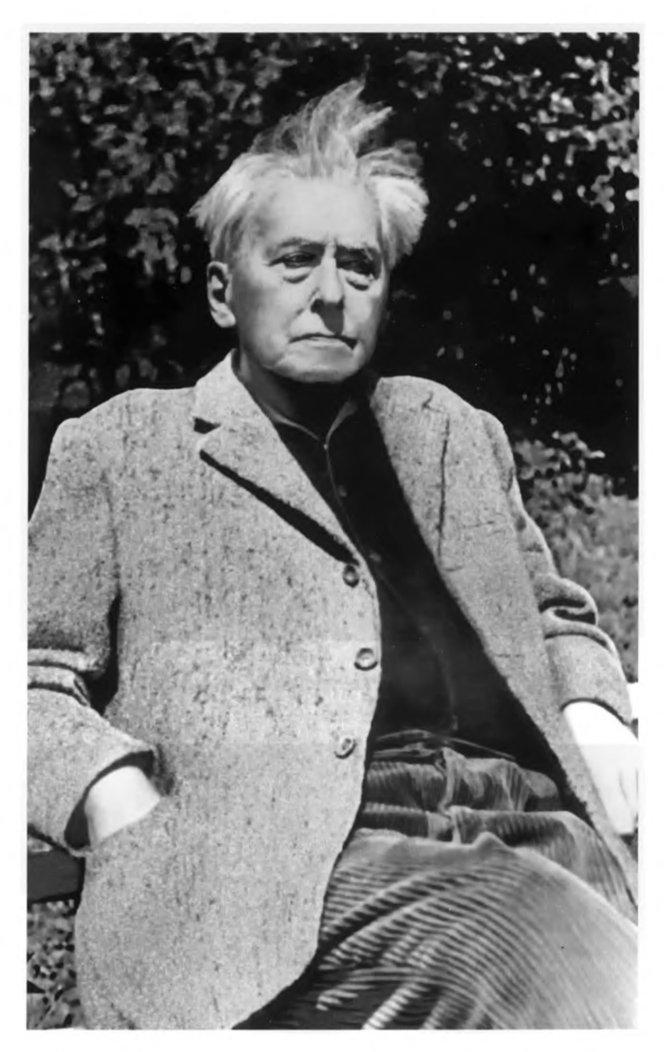
Автограф И. Эренбурга
(дарственная надпись
А. Ахматовой
на «Французских тетрадях»)

Финское издание книги И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь»

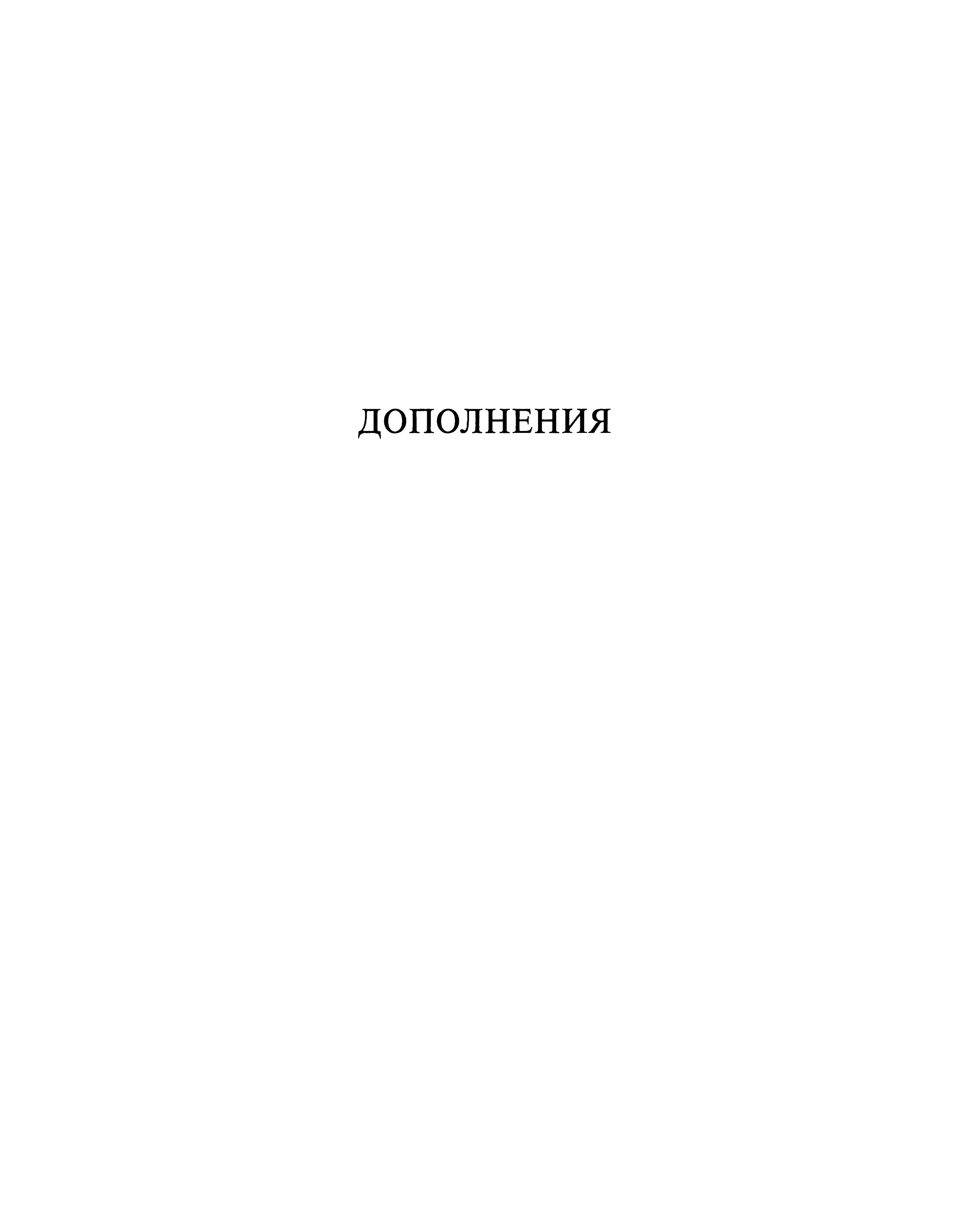
Илья Эренбург в рабочем кабинете

И. Эренбург и Б. Слуцкий на вечере памяти М. Цветаевой (1962)

И. Эренбург в кругу друзей — Б. Слуцкого, Л. Мартынова...



И. Эренбург. Последнее лето (1967).
Фото А. Штейнберга



ДОПОЛНЕНИЯ

Рецензии 1911—1922 годов

*М. Кузмин**
(«Сети». М., 1908; «Куранты любви». М., 1908)[1]

I

Железный город с его бесконечными домами, с неисчислимыми толпами обезумевших людей — разве это не высшая дисгармония? Душа поэта бежит от города, но за ней гонятся фабричные гудки, уличные крики. Что ей делать?

Здесь возможны два пути.

Одни, которым все же дорог этот нестройный гул, идут в провалы современных городов. Они берут лихорадочно-неправильный пульс и угадывают в нем свои ритмы. Им ценно и близко все. Звон золота в руках всесильного банкира, первый крик восставшего рабочего. Дворцы и заводы, купцы и проститутки для них только отдельные звуки из общей симфонии чудовищного города. Уличная жизнь, отстоявшись в душе поэта, становится по-своему гармоничной и пленительной. Таковы стихи Эмиля Верхарна, Валерия Брюсова.

Но другие души, робкие и молчаливые, не хотят мириться с современностью. Они уходят в пыльные музеи, в неразрытые катакомбы, чтобы в стройных и плавных стихах возвратить себе «потерянный рай». Сквозь тяжелые шторы ни один звук не донесется в экзотическое ателье. А в тумане вы различите Верлена и Роденбаха, Метерлинка и Виньи.

II

В конце 90-х годов и в начале 900-х стремление уйти от современности все более и более захватывало русское искусство. Вместо тщательно выведенных «бытовых» картин передвижников появляются маркизы Сомова и фонтаны Бенуа. За реализмом чеховского театра —

---

* Примечания к этому первому литературно-критическому выступлению И. Эренбурга и другим его рецензиям на стихи русских поэтов (1911—1922) см. с. 333—334.

«Балаганчик» Мейерхольда и, наконец, недавно открывшийся в Петербурге «Дом интермедий».

Но сильнее всего это выразилось в поэзии. Так и должно было быть. Стремление человека передать свои думы в правильно-законченных ритмических строфах есть тоска по гармонии. Стих — гармония. Мудрено ли, что в поэзии полнее всего сказалась тоска по ее утрате и жажда достижений.

Наиболее полно это передал Ал. Блок. На вечерней улице из клочка туманов и смутного очертания промелькнувшего лица ему удалось создать свою тайну — Прекрасную Даму.

За последние годы русский романтизм расцвел несколькими поэтами, из которых самый оригинальный, самый определившийся М. Кузмин.

III

Имя Кузмина одно время пестрело в газетах. Русские философы хотели состязаться в ханжестве с английскими. О нем кричали на всех литературных и нелитературных перекрестках. И это так обидно. Кузмин из тех художников, о которых можно говорить только тихо, шепотом, чтобы не спугнуть их немного женственной грусти.

Вы знаете старые дома, в которых на стенах висят портреты напудренных дам? В них живет Кузмин. Пойдемте тихо туда, только осторожно, не спугните старых приживалок или ослепших болонок. В самой дальней комнате вы найдете Кузмина. Он расскажет вам такую необычную, такую интимную историю своей любви.

Сегодня? Сегодня ему грустно. Целый день он пробудет дома.

...Я посижу немного у Сережи.
Потом с сестрой в столовой, у себя.
С минутой каждой вы мне все дороже.
Забыв меня, презревши, не любя...
...Вот ужин, чай, холодная котлета...
Ленивый спор домашних — я молчу.
И совершив обрядность туалета,
Скорей тушу унылую свечу...

Пусть вас не испугает «котлета». Ведь он вам сказал о ней шепотом, а может быть вы сами подсмотрели в широкие окна барского дома.

После Пшибышевского[2] и Брюсова — какая наивность фабулы, после Блока и Белого — какая ясность языка.

Но не верьте этой простоте. Кузмин не играет ребенка, как французские короли — он любит переодеваться пастушком.

Он устал от утонченных дум, от вычурных чувств и с детскими улыбками исполняет свою невинную роль. У него есть Версаль, но в больших залах холодно и жутко. Он уходит в милый Trianon.

Весь Кузмин — это старые куранты: глупые и близкие, трогательные. Вот он радуется:

В нашей столовой с лестницей внутренней
Так сладко пить чай или кофей утренний.

А потом сядет и погрустит:

Все, что я любила, взяла могила,
И жизнь моя течет теперь уныло.

Не верится, что эти причудливые картины нарисованы под докучный шум холодного города. Вам приходилось ночью, по дороге из кафе в свою мансарду, останавливаться у освещенного окна? Круглый стол. Лампа с абажуром. Вы стоите на пасмурной улице и глядите на нее. Ничего, что это не солнце — иногда лампа лучше.

IV

Понятно, что поэт с такой душой должен был полюбить XVIII век. В истории человечества нет более вычурной страницы. На клокочущем вулкане революции маркизы медленно танцевали менуэт, последние фигуры которого им пришлось исполнять в Консьержери и на гильотине. Эту далекую от жизни сказку полюбил Кузмин. Когда я читаю его стихи, мне кажется, что предо мной мечтательный маркиз, который то с грустью, то с цинизмом рассказывает мне свое последнее любовное приключение.

Здесь страстью сладкою волнуясь и горя
Меня спросили вы — люблю ли?
Здесь пристань, где любовь бросает якоря,
Здесь счастье знал я в ясном июле.

V

Одно время вся русская поэзия представляла какой-то боевой лагерь. Брызги вспененного моря долетали до неба. И небо ответило. Мудрый Брюсов и нежный Блок — все оттачивали быстро выхвачен-

ные кинжалы. Возник даже декадентски-революционный «Перевал».[3] Рубили «Вишневый сад». И Кузмин отошел в сторону. Отошел и заплакал.

У него нет ни слова современности. Но потому нам и дороги умирающие маркизы, что в них мы чуем себя. Над его стихами ненавидишь будущее за то, что оно сможет стряхнуть хоть пылинку прошлого.

Глубокие озера ретроспективного искусства, в прозрачных водах которых душа омывает чад города! Последние цветы романтического прошлого!

НОВЫЕ ПОЭТЕССЫ

(*Нелли*, *М. Шагинян*, *М. Моравская*)[4]

Появившиеся за последнее время «женские стихи» показали нам, что, быть может, лишь в душе женщины сохранилась какая-то обостренная чувствительность всего и умение неожиданно с интимной иронией, с ядовитой нежностью, со слезами в голосе, с улыбкой на лице подойти к темам, являвшимся до сих пор почти недоступными для поэзии. «Перчатки и треуголки» Ахматовой, «Деревянные домики» Цветаевой неожиданно открыли новый мир, научили с особенной тревогой брать в руки новую женскую книгу.

В. Брюсов посвящением к книге «Стихи Нелли» (изд. «Скорпион») еще повышает эти ожидания. Читателя ждет разочарование. Увы, заразным недугам молодых писателей — подражательности и внутренней пустоте — подвержены и молодые писательницы. Здесь «распятья на крестах» Брюсова сдобрены новизны ради «трипль сек куантро» Игоря Северянина. Надуманное, ненужное и «страсть-спрут» как философия и «скетинг ринг», «аэроплан» как современность. Марина Цветаева в одном из стихотворений так говорит о переживаниях 15-летней девушки.

Настоящее первое слово
Не из книг...

А вот и «счастье» и «горе» Нелли из книг, даже не из книг вообще, а из книг Валерия Брюсова.* А сколько в книгах Брюсова тоже из книг — один Бог знает. Мы лишь чувствуем, что «счастье» доходит до нас в сотом издании.

Немного интереснее книга М. Шагинян «Orientalia». Хотя и здесь столько плохой бутафории, столько нарда и шкур леопарда, столько «восточного» ради слов и рифм, что пришлось написать предисловие,

---

* До того сильно сходство, что не будь в этой книге стихов даже технически слабых, мы бы в «Нелли» увидели бы Брюсова.

заверить, что дух «Orientalia» не случайный, а «расовая осознанность». Если бы книга была написана просто и искренно, предисловие казалось бы ненужным, а здесь... «Это я не нарочно, а нечаянно», — так звучит оно. А ведь у истинного поэта все нечаянно. Но кроме всего, что понравилось публике и некоторым критикам, кроме персиков и дынь, верблюдов и аулов в книге есть несколько стихов сильных и правдивых. Образ рожающей женщины, стих «Ему молюсь и ты ему молись» заставляют убедиться в даровании Шагинян. Быть может, она напишет книгу, к которой не надо будет предисловий, книгу не слов любопытных и рифм, а книгу своей жизни.

Совершенно иное впечатление производят стихи Моравской («Гиперборей», два больших цикла в «Заветах»). Раньше всего эта поэтесса самостоятельна и в выборе тем и в их выполнении. В этом отношении особенно интересен цикл «Немного жалости». В стихах, полных тоски по Югу, с запахом бананов в питерской лавке, с плакатами пароходных кампаний, с караванами на чайных цибиках, быть может, слишком много капризности, которую Моравская верно называет «истерикой».

Но все же эти стихи искренны, по своему притягательны, и слова о почтовой марке Судана, о зверином запахе меха муфты дают больше впечатления тоски по странствиям, по солнцу и ветру, чем изделия хотя бы Гумилева. Еще любопытнее стихи с каким-то детски смешным подходом к жизни, с этой, столь опасной по приторности, жалостью к «обиженным», с неутерянным *ощущением* жизненной несправедливости.

Для выражения этих чувств Моравская нашла стих свободный, с пропуском слогов, с неровными рифмами, удачно приближающийся к языку дневника. Единственный недостаток ее стиха — однообразие. Удачный тон, в десятках стихотворений повторенный, утомляет. Но несомненно, это неизбежное почти зло молодого поэта, который не довольствуется разнообразием подражаний. Моравская своими первыми стихами волнует нас, как настоящий поэт, и мы ждем ее верных достижений.

Александр Кусиков
(«Искандер-Намэ». Москва: Имажинисты, 1921; «Аль-Баррак». Берлин: Скифы, 1922)[5]

Впервые слыхал я стихи Кусикова в 1918 году в Москве. Он не читал — он «творил свой намаз», и щемящие отголоски сазандари заполняли маленькое кафе на Тверской. Сразу было ясно, что это не привлекательность couleur local, а чары, пусть чужого, но подлинного поэта.

В новых поэмах Кусикова — иные голоса. Зурну сменили буйные дудуки.

Швырнул я сердце звонко в эхо,
В расстрелянный раскат грозы.

Но это не наше буянство: не барабан и не тальянка. Как профиль горца заострена тоска — уже не долина, а зубец, не слеза, — кинжал. Глухое, терпкое вино. Была жизнь кругом: аулы, овцы, кобура пистолета, запах база и детства:

Я родился в базу коровьем
Под сентябрьское ржанье коня.

Нет! нет! не увлекайтесь «экзотикой» — просто запах и предметы, случайные, в случайности самые важные, которые кидаются навстречу всаднику — памяти. Дальше. Новое: горцу — горы, с верхушек виден мир, ведь по соседству и Ноев ковчег плавал. Провидение (о, если бы Кусиков расстался с «имажинизмом», если бы он не подбирал свои чудные образы, но умел бы их строить!). Пусть хаотично, еще в тумане, звучит:

Был Назаретский Плотник,
Погонщик верблюдов был.
Еще один Черный Работник
Не верил, — и молотом взвыл.

Здесь резкий поворот профиля. Запах грядущего вздыбливает черкесского коня. Восток глядит на наши сожженные поля. И Кусиков вторично становится русским поэтом, восклицая:

И в этот день, когда не мрут, а дохнут,
Когда нам камни выпеченный хлеб,
Когда забыли кони, где
Причесанный кортеет стог,
Я на Арбате,
Пропахшем хлебным квасом,
Учуял скрип арбы,
Тяжелый след быка...
Москва, Москва,
Ты Меккой мне Москва,
А Кремль твой — сладость черная Каабы.

Сергей Есенин («Трерядница». «Исповедь хулигана». Москва: Имажинисты, 1922)[6]

При рождении большого поэта вслед за традиционными феями, несущими поэтовы дары, приходит одна, последняя, редкая гостья. Она ничего не дает, а что-то уносит, не разверзает пелену, а завязывает глухо угол жизни — это дар трагедии. И странно и страшно думать, что кудрявый, беленький паренек, которому жить да жить, добро наживать, — испытал это ночное посещение.

У других трагичность — ясновзорость или неудачная биография, чересчур крепкая стенка или чересчур нежный лоб. Истоки трагизма Есенина вне его, в годах и мечтах, в раскольническом огне, который пожирает его любимую животной, когтистой, отчаянной щенячей любовью — «деревянная Русь».

Там, где камень, там другое, там чужая Россия, фабрики, митинги, диспуты, может, и красноглазая электрификация. Горят дрова — движется локомотив, но ведь дерево нежное, мягкое, хрусткое — гибнет, гибнет навек. «Вечер имажинистов». Грохочет Шершеневич. Полный сбор. Читал Есенин. Но выйдя на Лубянскую, где заколоченные ларцы, снег и моченые яблоки на лотке пахнут деревней, завопил:

Хорошо вам смеяться и петь,
Красный рот в жестяных поцелуях.
Только мне как псаломщику петь
Над родимой страной «алиллуйя».

Всюду он слышит этот запах, и в столице Руси чужд и затерян, как чужда и затеряна столица среди дикой Руси.

Как в поэте-имажинисте не узнать «деревенского озорника»? И эти трагические обряды — глубокий поклон корове на вывеске мясной, и обтрепанный хвост клячи, проносимый «как венчального платья шлейф»!

Только в годы революции мог родиться поэт — Есенин. В ее пламенах немеют обыватели, и фениксом дивных словес восстают испе-

пеленные поэты. Русская деревня, похерившая Бога и хранящая, как зеницу ока, храм, схватившая свободу и спрятавшая ее вместе с керенками в сундучок, ревет и стонет в этих книгах. Город, потеряв, — обрел; «деревня», обретя, потеряла. Дышит на нее «железный гость», и она трепещет.

От того-то вросла тужиль
В переборы тальянки звонкой,
И соломой пропахший мужик
Захлебнулся лихой самогонкой.

Когда же вы поймете, церемонные весталки российской словесности, что самогонкой разгула, раздора, любви и горя захлебнулся Есенин? Что «хулиган» не «апаш» из костюмерной ваших былых bal-masqué, а огненное лицо, глядящее из калужских или рязанских рощиц? Страшное лицо, страшные книги.

Об этом оскале говорил в трепете Горький, и о нем писал в предсмертном письме Блок: «гугнивая, чумазая и страшная Россия слопала меня, как чушка своего поросенка».

Но «любовь все покрывает», и такие слова находит Есенин для этой «гугнивой», что страшась, тянешься к ней, ненавидя — любишь. И здесь мы подходим к притину (так. — *А. Р.*), к преображению поэта... Кончается быт, даты, деревня, даже Россия — остается только жертвенная любовь и Глагол. Ведь Есенин не только деревенский или русский поэт, он еще поэт:

Засосал меня песенный плен,
Обречен я на каторге чувств
Вертеть жернова поэм.

И в этом «песенном плену» он понял — «зачем»? — зачем и самогонка, и железный гость, и грустный Есенин на вечере в Политехническом Музее. Еще прежде (в «Сельском Часослове»):

Вас люблю и все приемлю,
Рад и счастлив душу вынуть.
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

Теперь:

В сад зари лишь одна стезя —
Сгложет листья осенний ветр.
Все понять, ничего не взять
Пришел в этот мир поэт.

Этим все оправдано и видно, далеко средь голодных и угрюмых, средь ругающихся матерью и ползающих перед богачевским окладом на брюхе — идет Любовь, голая, пустая, которой ничего не надо, Любовь, ожидаемая тщетно разумными хозяевами и приходящая только к самосжигателям и блаженным погорельцам.

«Звериных стихов моих грусть», — говорит Есенин. Да, но есть мгновение, когда зверь возревновавший становится Богом.

Сергей Есенин («Пугачев». Москва: Имажинисты, 1922)[7]

Друг-поэт пишет мне из Москвы о «Пугачеве»: «Там много истинно-поэтического сырья. Но как запоминаешь все эти истинно-поэтические прелести? Их пересказываешь „своими словами", не нарушая прелести текста. Ужасный признак. Стало быть, пересказывает их и он, стало быть, автор не последняя в тексте инстанция...».

Да, это правда. И прекрасная книга Есенина, крупнейшего из современных поэтов, ставит вновь в крайней остроте трагический вопрос: когда же наша поэзия перейдет от добывающей промышленности к обрабатывающей? От первых строк Хлебникова до «Пугачева» — залежи чудного сырья. Где вы, американские инженеры, операторы кино, ловкие газетчики, «железные гости»? Меняется страна, придете ли вы привести в порядок нашу аграрную литературу.

За всем тем — чудесная книга. Конечно, не Пугачев, не эпоха, не театр. Все — один голос. Пугачев — керосиновые лампы и «степная провинция». Но новое доказательство всех есенинских богатств: образы сыплются, как на былых булочных витые кренделя из золоченых рогов изобилия.

Грустная удаль, нежное хулиганство. Повторение слов, выявляющее всю взволнованность готового оборваться голоса. Изумительные задыхания.

Вся эта эпопея — порой ласковое признание:

Тяжко, тяжко моей голове
Ощущать себя чуждым инеем...

Человек в этом мире не бревенчатый дом,
Не всегда перестроишь заново.

Шалость (мудрая).

Нет! Ты не прав, ты не прав, ты не прав,
Я сейчас чувством жизни, как никогда болен.
Мне хотелось бы, как мальчишке, кувыркаться по золоту трав
И сшибать черных галок с крестов голубых колоколен.

Я забываю об истории, о драме, о текстах и об интонациях. Это действительно *певческий* дар.

Но есть в «Пугачеве», в его хаосе, несделанности, темноте — нечто, еще не бывшее в книгах Есенина. Эта широта дыхания, начало высокого эпоса. Пока только прерывающиеся строки:

О, Азия, Азия! Голубая страна,
Обсыпанная солью, песком и известкой,
Там так медленно по небу едет луна,
Поскрипывая колесами, как киргиз
с повозкой...
Перебраться туда, к их кочующим станам,
Чтоб разящими волнами их сверкающих скул
Стать к преддверьям России,
как тень Тамерлана.

Здесь впервые преодолевается женственность и «Инонии» и «Исповеди хулигана».

Ирина Одоевцева («Двор чудес». Петроград: Мысль, 1922)

Елизавета Полонская («Знамения». Петроград: Эрато, 1922)[8]

Если бы любовь в поэзии Ахматовой была бы общей, а не благословенно-еретической, можно было бы лишь радоваться ее учительству не только в области поэтической, но и узко тематической. Но Ахматова жива особенностью, обособленностью, и ее влияние — не выпрямление единого стиля, но эпидемия прекрасных искажений средь суровой простоты жизни — барокко сердец поэтесс (говорю об Ахматовой манеры — до стиля, то есть до «Белой стаи»).

О, как ты красив, проклятый!
(*Ахматова*)

Ты спишь, утомленный, чужой и красивый
(*Полонская*)

Я тоже мраморною стану
(*Ахматова*)

Каменной ты станешь, я живою
(*Одоевцева*) и т. д.

Последнее время — осознание эпидемии и решительный разрыв с мученичеством одной, ставшим манерами сотен. Так как тема родила приемы, то перелом прежде всего тематический, уход от Эроса. Не говорю о Цветаевой, которая всегда шла иными путями. Но Анна Радлова (мужественная медь), Шкапская (физиология материнства) — дальше еще — Одоевцева (Жуковский в комбеде), Полонская (пафос потери). О последних.

Люблю театральность, старые бутафории. За кулисами всякую пыльную чепуху. В стихах — могильщиков и воронов. Конечно, любовь эта несколько теоретическая, издали. Скучновато. Но Одоевцева умеет мертвецов рядить в веселые облачения, совсем не музейные трупики, а наши добрые (?) знакомые: комиссар Зон, председатель Домкома Громан и пр. Очень приятно после изощренности нашей поэтической техники, составных рифм из пяти слов и пр. следующая нарочитая неуклюжесть:

Извозчик дернет возжей,
Лошадь дернет ногой,
Извозчик крикнет «ну!»,
Лошадь поднимет ногу одну.

Вообще в балладах Одоевцевой лучше романтики — смешливый и трогательный примитив. Давно Франсис Жамм просил ап. Петра впустить в рай многотрудных ослов, но его заступничество бледнеет пред ответом извозчика на вопрос: «Много вы сделали в жизни добра?»

Мы возили комиссара в комиссариат
Каждый день туда и назад.

В стихах Полонской русские критики отыскали, разумеется, идеологию и начали ее в этой плоскости критиковать: иудаизм, родовое начало и пр. Я полагаю, что некоторые стихотворения, давшие повод к таким экскурсам, являются в книге слабейшими (об Иисусе или «Шейкок»). Зато Полонская достигает редкой силы, говоря о величии наших опустошенных дней. Ее книга — о Робинзоне, потерпевшем кораблекрушение и посему познавшем очарование ранее незаметных и скучных вещей. Это новая вера. Вещи посвящены мужественные гимны Маяковского и нежные раздумья Полонской:

Но грустно мне, что мы утратим цену
Друзьям смиренным, преданным, безгласным,
Березовым поленьям, горсти соли,
Кувшину с молоком, и небогатым
Плодам земли, убогой и суровой.

Стихи Одоевцевой, за исключением баллад, слабы, несамостоятельны. Полонская сильнее, взрослее, слабое у нее — уже не фон, а срыв. Друг другу они во всем чужды, объединяет их лишь пометка: «Петроград, 1922».

Средь спевшегося хора вылощенных, выученных пиитов Санкт-Петербурга в 1922 году, все еще хранящих, как «светы в катакомбах», хорошие манеры покойного «Аполлона», два голоса, неуверенные, но подлинные, будят читателя, готовившегося задремать над грудой изящных книжечек со стильными обложками.

Марина Цветаева («Разлука». Стихи. Берлин: Геликон, 1922; «Стихи к Блоку». Берлин: Огоньки, 1922)[9]

(ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ)

Дорогая Марина Ивановна!

Разными путями шли мои письма к Вам: по почте заказными и с добрыми дядями на честное слово, через дипломатов, курьеров и швейцаров.

Это письмо особенное, о Ваших книгах, и дойдет до Вас неустанными трудами нашего книжника — проф. Ященко.[10]

Ваши книги были для меня не только радостью, нежной вестью, но и острой черныю солнечных часов. Коротка и крепка тень чертежника. Наши первые книжки — ровесники. Вы, верно, помните 1910 год, первое напечатанное имя и нас обоих, неуклюжих и топорщащихся, рядышком в ежемесячном улове маститого Валерия Яковлевича?

После этого Ваши напечатанные стихи: «Версты», «Лебединый стан». Ровный, тяжелый путь к перевалу. Мы шли рядом, и, может быть, от этой близости, от того, что Ваш шаг стал для меня шумом ливней и боем сердца, я видел Ваше лицо, но не вглядывался в него. Двенадцать лет. Чужой город. Утробная крепчайшая тоска излишней зрелости.

Ваши книги. Я остановился и оглядел Вас. В Вашем высоком лбу, на крутых, коротких строках, прочел прежде всего: час — полдень.

С этим не поздравляю. Это зной, духота, зенит. Дерзость, радость — раньше. Слава, тихость — после. Но не в этот ли час высшее таинство проступающей в муках завязи. Не поздравляю, тихо скажу: Вы — Марина Цветаева.

Утром Вы любили пышность слова. Вас обольщали разные китежи старин и все золотые созвездия на фиолетовых сутанах Барбье д'Оревильи. Вы жили орнаментом. И я, бедный иудей, не раз жмурил глаза от такого света и лепоты. Ныне обольщенное слово у Вас ушло

в его чрево — Вы пристрастились к наготе дикой Вселенной, древней молельне полуденного сердца.

Где на земле
Мой
Дом,
Мой — сон,
Мой — смех,
Мой — свет,
Узких подошв след.

Это о слове. Это же о ритме, который стал суровым и прямым: короткими выдохами. Вы знаете, что я в Вас никогда не видел «музейности», даже тогда, когда Вы озарялись «томных прабабушек славой». Тем паче теперь. Не об архаизме, не о заимствовании, исключительно о благородной поэтической генеалогии думаю, прочитав «Разлуку». Вячеслав Иванович, наверное, умилится добрым отцовским умилением.

О другом? Но ведь я же сказал о нем. И не все ли равно, новый героизм родил эти тяжелые голые слова или они, как башенный бой, пробудили иные чувствования? Вы были своевольной — Вы стали мудрой. Мне даже кажется, что Вы больше не сможете писать о гербах или стягах. Вы ведь знаете, что «эта резная прелестная чаша не более наша, чем воздух»...

Я помню любовь — печаль, каприз, задор, сон, виньетку. Теперь — подвиг. Вы недаром так любите полубогов и героев. Вы героически ощущаете мир, без позы, в буднях, растапливая печку на чердаке в Борисоглебском.

Как это по-русски и нерусски звучит:

В орлином грохоте
О, клюв! О, кровь!
Ягненок крохотный
Повис — любовь.

(Где Вы, — серое небо, галки — увидели эту кровь?). Ваша же книга — ягненок!

Осип Мандельштам («Tristia». Петроград: Петрополис, 1922)[11]

1910 год. Какими мы были позерами и как боялись «позы»! Эпоха «малых дел» в искусстве — самоварной лирики и «Сверчка на печи» в Художественном. Война и революция оправдали пафос. В духоте окопов, на поросших травой площадях Петербурга, в теплушечном сне России — люди, дети, даже звери, все выдувают, выплевывают важные, державные звуки. В горном разреженном воздухе российской действительности легко дышится большой, неуклюжей, неуживчивой Оде. Державин нам ближе, понятней Бальмонта.

Мандельштам патетичен всегда, везде, это не ходули, но рост, не манера, но голос. С величайшим пафосом говорит он о некой, взбивающей для него гоголь-моголь:

И ты пытаешься желток
Взбивать рассерженною ложкой,
Он побелел, он изнемог...

И так же (без юродствующих восторгов, без кликушеских причитаний), — как муж, — о великих «Сумерках свободы»:

Прославим власти сумеречной бремя,
Ее невыносимый гнет.
В ком сердце есть, тот должен
слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет.

Вся жизнь пронизана этой патетической дрожью. Нет веса предметов — рука их делает тяжелыми, и все слова могут быть камнями. Это правда, добытая нами в надымленных конурах, и ее выразителем является современный поэт, Мандельштам, несмотря на Терпанда или Антигону.

Современен он также потому, что является — в эпоху конструктивных заданий — одним из немногих строителей. Пусть это не пос-

тройка заново, а лишь ремонт старых ямбов, но никто лучше его не знает тайны цемента, скрепляющего неповоротливые стопы. Закон, циркуль, число — вот правда Мандельштама — мастера, и с ним нашего века. Злейший враг наш — хаотический импрессионизм, порой выглядывает из строк лучших поэтов — Есенина, Пастернака и др., — но он окончательно побежден Мандельштамом.

Угрюмое ожесточение последних лет смягчило душу Мандельштама. В былые тихие дни он пел Баха, орган, голые стены молелен, суровую любовь. За «Камнем» — «Tristia».

Уничтожает пламень
Сухую жизнь мою,
И ныне я не камень,
А дерево пою.

Блуждая по темной России от Киева до Тифлиса, от Петербурга до Феодосии, испытав десятки мобилизаций и расстрелов, ожидая смерть в закроме контрразведки — он заболел человеческой любовью, причастился очищающей и освобождающей потери:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных...
. . . .
И жду обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи
И женский плач мешался с пеньем муз.

Разлука! Потери! Обретенная любовь! Я роняю томик Ронсара. Разве могут открываться в садах Турени беззаботному куртизану ужасный лик любви, ее проясненные грозовым водомером глаза, ее прикушенные губы?

Уже звенит в веках: «Как были счастливы они!» Это не о них, а о нас. Это шепчет кто-то, раскрыв вышедшую в Петрограде MCMXXII книгу и прочитав,

Ибо нет спасенья от любви и страха,
Тяжелее платины Сатурново кольцо,
Черным бархатом завешенная плаха
И прекрасное лицо.

Борис Пастернак («Сестра моя Жизнь». Стихи. Москва: Изд. Гржебина, 1922)[12]

Настоящая заметка не урок некоторым эмигрантским критикам, столь же самоуверенным, сколь и мало осведомленным, которые принимают Пастернака за незначительного дебютанта. Это, разумеется, и не гид, хотя бы краткий, по землям поэта. Рецензия — следовательно, дорожный проспект.

Пастернак в современной поэзии — кряж чистой лирики. Вспомним: помимо идей, образов, чувствований, есть оголенность лирического волнения, захлебывание самой стихией поэзии. Это не следует смешивать с внешней музыкальностью Бальмонта (точнее — Игоря Северянина). Это даже не Верленовская «musique», т. е. не только музыка: ведь к стихии чистой поэзии, без внесения вторичных примет ближе «Bateau ivre» Рембо, нежели «Sagesse». Это — титанические выдохи слов, — неизбежных неожиданностей, инструментовка предельного волнения. Неопытный, легковесный Лермонтов в этой стихии — свой, а мудрый Тютчев, несмотря на все аллитерации и пр. — гость, который только умело пользует лирический поток для вращения жерновов.

Поэтому (и по многому иному) Пастернак — из наследников Лермонтова. И посвящение «Сестры моей Жизни» Лермонтову — не литературный атрибут, а только естественная семейная чувствительность.

«Сестра моя Жизнь» — третья книга Пастернака (написана она пять лет назад). После обещающих спазм — «Близнеца в тучах» и «Поверх барьеров» — истинный классицизм, антологическая простота. Это — роман. Тема — любовь, то есть самая обычная и самая неожиданная из всех мыслимых тем. Обычная: о любви — тонны томов. Неожиданная: в любви подлинного поэта биография становится космогонией и каждый взрыв слез где-нибудь в Балашове грозит вторым потопом. Александр Блок предупреждал, что у поэтов «всемирный запой». О такой катастрофической (при всей буколистической видимости) любви — книга Пастернака.

Любимая — жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется Бог неприкаянный,
И Хаос опять выползает на свет,
Как во времена ископаемых.

О любви, об этом выползающем хаосе, — в новой русской поэзии две редкие книги: «Облако в штанах» Маяковского и «Сестра моя Жизнь». Показательно следующее: в «Облаке» Маяковский (1915 г.) с циклоповой мольбой к Марии связует предвещание катастрофы (ведь именно в этой книге известное: «В терновом венце революций грядет шестнадцатый год»). Эпиграфом к «Сестре», которая родилась в самый патетический год новой истории, стоят следующие строки Ленау:

Es braust der Wald, am Himmel ziehn
Des Sturmes Donnerflüge
Da mahl ich in die Wetter hin,
O, Mädchen, deine Züge.*

Так, пренебрегая сюжетом, хотя бы грандиозным, Пастернак ищет неких общих лирических законов. Никакие эпизодические соблазны не отвлекут его от простейших тем: любовь, радость, горе, странствие, удивление и пр. Стихия. Скажем, вода. А дальше, — разве нельзя в луже захлебнуться и на доске переплыть океан?..

Общие темы, при целомудренном изгнании анекдота, всегда угрожающи по схематичности. В комнате — стул. С ним (на нем) ничего исключительного не случилось. Говорить о стуле, т. е об абстрагированном понятии? Но ведь на этом засохли символисты. Нет, у Пастернака лучшее средство. Вы так привыкли к стулу, что его не замечаете. Глядя на него ежечасно, вы никогда на него не глядите. Стул в вашей комнате для вас неоткрытая Америка. А Пастернак может быть Колумбом — он, подобно Адаму, глядит всегда впервые. Отсюда — эта необычная чистота зрения и точность аксессуаров трагедии. Любовь царя Соломона протекала в реальнейшем месте (винограднике Иудеи). Не Метерлинковское «где-то». «Сестра моя Жизнь» насыщена чертами, дающими абсолютную достоверность допотопному ископаемому. Оно жило в 1917 г., снимало каморку с красными обоями, носило чуб, ездило в Мучкап с Павелецкого вокзала, ходило в чайную и т. д. Это —

* Бушует лес, по небу пролетают тучи, тогда в движении бури мне видятся твои девичьи черты (нем.).

необходимость, плоть. Ее знали все теологи, любовники и поэты. Имя ей:

Всесильный Бог деталей,
Всесильный Бог любви.

Кроме указанного, нельзя умолчать о некоторых очевидных свойствах книги. Революция синтаксиса. Отменная быстрота ямбов. Прекрасное косноязычие. Пожалуй, все теперь согласятся, что без перемены сносившихся глаз жить дольше нет сил. Человек действительно задавлен чувствами и вещами, ибо, перестав их замечать, он тычется, как слепец, опрокидывая на себя небоскребы. У Пастернака вместо смены декораций — пара новеньких глаз:

Ты зовешь меня святым,
Я тебе и дик и чуден.
А глыбастые цветы
На часах и на посуде?

От революции гибнут эпизодически — это гроза. Громоотвод — почти безделушка. Но от пыли гибнут все и всегда. Крохотные пылинки убивают полубога.

Сказанное о женщине, о нежной «неженке» можно отнести и к самому *лирнику*:

Грех думать, ты не из весталок:
Вошла со стулом,
Как с полки жизнь мою достала
И пыль обдула.

Николай Тихонов («Орда». Стихи. Петербург: Островитяне, 1922)[13]

Тихонов — главный «островитянин». Вывеска этого поэтического содружества может легко ввести в обман. Островом «островитяне»,[14] пожалуй, являются только в сомнительном море петербургской поэзии, где давно искоренены приливы и отливы. По существу, «островитяне» петербургские традиции стремятся преодолеть, и Тихонов, в частности, поэт материковый. Никаких изоляций нет и не предвидится. Пафос вполне соответствует эпохе:

Вижу я, что небо не богато,
Но про землю стоит говорить.

Налицо все приметы хорошей молодости без худосочия и без архаического озорства. Но жаль, что географическое положение «острова» ограничивает утварь туземцев.

От Мандельштама:

Лишь пламень побуреет у лампадки,
Да жилы загустеют на руке,
Но вечен обруч огуречной кадки
И пауки на темном потолке
и пр.

От Гумилева:

Как пленительные полячки
присылали письма ему,
Как вагоны и водокачки
умирали в красном дыму
и пр.

Все (из наследства). А между тем, недалеко в Москве Маяковский, «Центрофуга»,[15] Есенин и др. создали немало вещей, полезных всякому туземцу.

Впрочем, это — скорей о приходе синтетического мастерства, нежели о книге Тихонова. Книга же вызывает не сожаления, а надежды. Кроме всяких соображений (первая, да еще в Петербурге и пр.) в ней много просто хороших строф. Вот скромное и полновесное стихотворение о патетичности наших дней:

Мы разучились нищим подавать,
Дышать над морем высотой соленой,
Встречать зарю и в лавках покупать
За медный мусор золото лимонов.
Случайно к нам заходят корабли,
И рельсы груз проносят по привычке,
Пересчитай людей моей земли —
И сколько мертвых встанет в перекличке.
Но всем торжественно пренебрежем.
Нож сломанный в работе не годится,
Но этим черным, сломанным ножом
Разрезаны бессмертные страницы.

О НЕКОТОРЫХ КРИТИКАХ
(«Утренники». 1922. № 2)[16]

Недавно в одной из газет я прочел следующий упрек, обращенный к редактору «Новой Русской Книги»:

— Жаль, что о стихах пишут поэты.

Кто жалел — не знаю, имя неважно. Во всяком случае, один из тех, кому принадлежит монопольное право высказываться по поводу стихов. Да позволено мне будет, как поэту, увы, писавшему о стихах и отбивавшему хлеб у тех, кому писать надлежало, на этот раз благоразумно избрать новую тему и поговорить о критиках. Я буду говорить не как Эренбург, который вполне привык к разным рецензиям, «хвалебным» и «ругательным», а как поэт, один из многих, желающих обратить внимание читателя на застарелое, злостное неблагополучие.

В редакции — ворох книг, их раздают «для отзыва». Труд по биологии дают биологу, по социологии — социологу и т. д. Остаются тоненькие сборники стихов. Любя святое искусство, редактор не кидает их в корзину, но раздает различным людям — молодым или средних лет, без определенной профессии, которые также любят святое искусство и которым вообще делать нечего. Никогда никакому редактору не приходит в голову мысль дать одному из подобных молодых людей для отзыва «Преступность и ее факторы» или «Подзолисто-болотные почвы в средней части Кольского полуострова». Но редко какой редактор хоть на миг задумается, протягивая первому забредшему в кабинет, с доброй душой и поэтическим сердцем, книгу Андрея Белого или Сологуба.

Что из этого получается?

Я отнюдь не собираюсь сейчас увеселять читателя гротеском. Я оставляю в стороне газеты или политические журналы, которые могут оправдаться тем, что они заняты и им не до стихов. Нет, я беру толстый журнал, который издается в культурнейшем Петербурге, с его прекрасными традициями и пр., пр. Журнал этот называется «Утренники» (№ 2), и все в нем на своем месте: рассказы из советского быта, воспоминания о Короленко и даже письмо в редакцию Пиль-

няка. Таким образом, я выбираю не провинциальный курьез, а показательное явление.

В «Утренниках» помещены отзывы о 17 книгах стихов. Много, но редактор не виноват — он объясняет:

«Портреты пишутся в таком же изобилии, как и стихи. И в том и в другом — выявление духа индивидуализма, пробудившегося в России, как реакция против старой казармы, новой фаланстеры».

Все 17 книг редактор роздал по вышеуказанному способу, отнюдь не поэтам, но различным людям, пишущим о стихах. Все они высказались, и мне остается только цитировать.

Во-первых, величайшая авторитетность.

О поэтессе И. Одоевцевой («Двор Чудес»):

«Непонятно, зачем все это написано. Автор совершенно не поэт, и никогда им не станет».

О поэтессе Марине Цветаевой («Версты»):

«С первой строки до последней весь сборник — образец редкого поэтического убожества и безвкусицы».

О поэте Андрее Белом («Звезды»):

«Книжечка производит удручающее впечатление старческого распыления» и т. д.

Во-вторых, тонкость восприятия.

Об Андрее Белом:

«Поражает, с одной стороны напыщенность, долженствующая, вероятно, прикрыть отсутствие живого духа, живого творчества:

„Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня.
Россия, Россия, Россия,
Безумствуй, сжигая меня!"

С другой — невероятная небрежность и неряшливость стиха — о содержании поэт не заботится и сыплет так, — лишь бы слегка рифмовалось».

Так, в 1922 году, на людях, высказывается один из посетителей редакции о крупнейшем мастере русского стиха!

Наивность (?) критиков восхитительна. Одна из поэтесс (Грушко) пишет:

Если был ты зимним днем,
То растаял бы навеки.

Можно предположить, что критик отметит тривиальность образа. О, нет, он возмущен его... смелостью:

«Чтобы дни таяли, вероятно, никто не слышал, ибо это поэтическая вольность Н. Грушко, как, впрочем, вообще и самое издание ее стихов».

Прочитав у другого поэта (Нельдихена) о том, что «небо еле вздутое полотнище», критик глубокомысленно объявляет, что это «образ какого-нибудь Мишки Корявого».

Я полагаю, что приведенные цитаты достаточно свидетельствуют о самоуверенном невежестве различных критиков из «Утренников». Но резвые дилетанты идут дальше и доходят (да, да — сотрудники толстого петербургского журнала, не поэты, и тем паче — не футуристы) до вещей, на которые в общежитии реагируют вполне определенно. Так, некто (все рецензии либо анонимны, либо подписаны ничего не говорящими именами), приведя следующие стихи Цветаевой:

Мировое началось во мгле — кочевье,
Это бродят по ночной земле — деревья,
Это бродят золотым вином — грозди,
Это странствуют из дома в дом — звезды,
Это реки начинают путь — вспять,
И мне хочется к тебе на грудь — спать,

высказывается:

«Трудно понять, в чем тут дело. Стихи определенно плохие, а последняя строка почему-то вдруг напомнила из блоковских „Двенадцати" — „На время — десять, на ночь 25, и меньше ни с кого не брать. Пойдем спать"».

Что же! Каждая девушка не может дать больше того, что у нее есть. Нельзя винить людей молодых и средних лет, выложивших публично мелкие игривые мысли, пришедшие в их голову во время чтения стихов, — ведь их об этом попросил г. редактор. А если бы редактор попросил о стихах написать кого-нибудь, к стихам причастного, то на него зашипели бы газеты:

— Жаль, что о стихах пишут поэты.

Я знаю, что «Утренники», в списке сотрудников которых — Ахматова и Сологуб, — не хуже многих других изданий. Я знаю, что человеческая пошлость неистребима. Наше дело, разумеется, работать, не уделяя внимания молодым людям, но иногда хочется попросить:

— Пожалуйста, на месяц-другой оставьте поэзию. Попробуйте написать о «Капустной белянке», — ведь вы все знаете и все можете!

Статьи и заметки 1913—1926 годов

ЗАМЕТКИ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ[1]

> «Nous avions conscience que le grand mouvement était fatal, qu'il s'operait plus haut que nous, dans la region nuageuse où les dieux prennent part.
>
> Et c'est pour cela que nous avons baissé la tête et que nous avons regardé à nos pieds».*
>
> *F. Jammes.*

Положительно это становится правилом. Когда после продолжительной борьбы, замалчивания, насмешек литературное направление, учение, «школа» — как хотите — добивается наконец общего признания и должной оценки, — это значит, что она сказала свое слово, выполнила поставленные непосредственно задачи, что внутри ее появляется изнеможение, старческая дряблость и распад. Так было в свое время с парнассцами, с символистами во Франции, то же самое пришлось пережить и нашему «декадентству».

В 1907—1910 гг., когда в журналах появляются имена Бальмонта, Брюсова, Сологуба, когда медленно соображающие критики начинают посвящать «новой» поэзии восторженные статьи, — в среде самих победителей царит растерянность, и оттуда все чаще доносятся голоса о кризисе «символизма».

Лучше всего говорит об этом печать глубокой безнадежности, истинного трагизма, которая лежит на последних книгах поэтов-символистов. В «пламенном кругу», оторванные от прочего мира гибнут они.

Насколько было прекрасным их творчество, настолько величава их смерть. Она невольно заставляет вспомнить стихи Бальмонта об

---

* «Мы понимаем, что великое движение было неизбежным, но оно творилось выше нас, в облаках, где принимают участие боги. И именно поэтому мы опустили голову и смотрели себе под ноги».

Ф. Жамм (франц. — *Ред.*).

излюбленном символе «символистов» скорпионе, который, чувствуя безвыходность положения, сам вонзает в себя жало и гибнет «гордым, вольным».

Сами поэты, точно чуя пурпур пышного заката, начинают подводить итоги своего поэтического развития. Появляется «Полное собрание сочинений Брюсова», сборник «Звенья» Бальмонта. Что касается новых книг этих поэтов, то приходится отметить, что символисты либо пытаются выйти из прежнего круга, создавая вещи слабые и малоинтересные, либо повторяют старые мотивы, но с меньшим подъемом. Конечно, в «Зареве Зорь» Бальмонта много прекрасных стихов, но вряд ли что-либо *новое* скажет этот поэт, блуждающий по всему миру, не замечая в нем ничего кроме своей души, с рассеянным невидящим взором, в творчестве жадно пожирающий самого себя.

То же самое приходится сказать и о другом большом поэте «символизма» Сологубе. Напрасно мы стали бы искать в его последних произведениях чего-либо, что прибавило бы новые черточки к его облику.

Наконец Брюсов, лавируя меж «Парнасом» и недоступной ему лирикой, — в «Зеркале Теней» остается все тем же умным, культурным и безнадежно холодным.

Что же сказать о других, о монотонных, никому не нужных стихах Балтрушайтиса, о прилежных переделках и подделках С. Соловьева, о последних «парижских новостях» М. Волошина? О десятках молодых поэтов, взявших от своих учителей уже готовые «символы» — груды отвлеченных слов? Собранные вместе (Антология «Мусагет», 1911 г.) все они показали, что по старым путям русская поэзия более идти не может.*

В это время (1910—12) в «Русской мысли» появляются статьи Брюсова, в которых он указывает на опасность для молодых поэтов идти за «символистами» к ирреальному от жизни. «Как только искусство отрывается от действительности, его созданья лишаются плоти и крови, блекнут и умирают», — пишет он, разбирая стихи молодых поэтов. Он говорит, что предыдущее поколение выполнило свою миссию, вернув поэзии мечту, но что ныне перед молодежью стоит трудная задача найти синтез действительности и фантазии.

Конечно, не статьи Брюсова, а сама жизнь породила новое течение, но мне кажется, что многие молодые поэты, читая эти вразумительные слова, думали, что «Солнце» и «Звезды» Бальмонта,

---

* Лишь Блок, блуждая еще в туманах своих первых книг, в «Ночных часах» близко подходит к светлой поляне. Его лирика теперь опирается не на отвлеченные понятия, а на лики жизни, знакомые и понятные нам.

«Змии» Сологуба, «ложа пытки» и «смертные колеса» Брюсова при всей их значительности — вчерашний день русской поэзии.

Итак, за последние два-три года появляется ряд поэтов, склонных к искренности и к простоте, к наблюдению над окружающей их жизнью. Образы открывают за собой не пустоту, а ряд предметов и явлений знакомых и поэтому столько говорящих душе. Слова не случайно взяты по прихоти поэта из литературного словаря, а точны и выразительны. Стихи исходя от земли подымаются к небу, между изображаемым и поэтом тянутся крепкие нити. Это не «реализм» старых поэтов, но это и не внежизненная поэзия «символистов», это нечто новое, чему еще не найдено истинного и глубокого определения.

Во главе этого нового течения стоит С. Городецкий.[2] Начав свой путь с «Яри», в которой столько угаданного, бессознательно верного, он долго блуждал в дебрях символизма. Но вот появляется «Ива». Здесь подлинная деревня с «молодухами», «белоголовой детворой», с «тенистым кладбищем»,

Где мужичье твое кряжистое
Спасается от маеты...

Если в книге Белого «Пепел» Русь была взята как схема, то у Городецкого она живет своей жизнью. Лучшие страницы его «Ивы» полны давно не звучавшим в русской поэзии гражданским пафосом:

Нищая Тульской губернии
Встретилась мне на пути...
. . . .
Молвил я: бедная, бедная!
Что ж, приими мой пятак.
Даль расступилась бесследная,
Канула нищая в мрак.
Гнется дорога горбатая.
В мире подветренном дрожь.
Что же ты, Тула богатая
Зря самовары куешь?
Что же ты, Русь нерадивая,
Вьюгам бросаешь детей?...

В лице Городецкого мы имеем не вождя, конечно, не учителя, но лучший залог, говорящий нам о небесплодности нашего поколения, его исканий и надежд.

Рядом с ним надо назвать нескольких других достойных поэтов. Клюев, достигающий в своей простоте необычайной силы, дает пример религиозной поэзии, к которой тщетно стремилось предыдущее поколение.

Природы радостный причастник,
На облака молюся я,
На мне иноческий подрясник
И монастырская скуфья.

Зенкевич, еще не освободившийся от посторонних влияний, но показавший, что будущее его не в «научной поэзии», не в парнасских изделиях, а в любви к плоти, к тому «мясу и розовому жиру», которые он так ярко изображает.

Ахматова, которая, описывая душу современной женщины, не прибегает ни к трафаретам какой-нибудь «декадентской» поэтессы вроде Вилькиной,[3] ни к сравнениям женщины с «ведьмовскими напитками» и т. п. (Брюсов), но исходит от того, что мы видим ежедневно, за оболочкой обнажая женскую душу.

Марина Цветаева, создавшая интимную поэзию детства, смутных грез, первой влюбленности. Поэты русского крепкого быта Нарбут и Родимов и многие другие.

Все перечисленные поэты сильно отличаются друг от друга, некоторые из них не примкнули к несколько неудачно определившей себя школе «акмеистов», но есть одно объединяющее их, что, по-моему, лучше всего можно выразить словами французского поэта Жамма, поставленными во главе этой заметки: «...великое движение было неизбежным, оно протекало выше нас... и поэтому мы опустили голову и взглянули вниз»... Молодые поэты в жажде достигнуть неба вновь прильнули к земле.

Казалось, что появление такого уклона в новейшей поэзии должно было порадовать критиков и раньше других Брюсова, который предсказал неизбежность этого явления. Но ныне на страницах той же «Русской мысли» появляются его статьи с жесткой критикой названных выше поэтов. Брюсов решительно отказывает им в будущем, говоря, что лишь «футуристы» б.[ыть] м.[ожет] освежат современную поэзию.

Здесь не место говорить об этой мути искусства, о собрании молодых людей, совершенно лишенных каких бы то ни было человеческих чувств, мыслей и переживаний. Самый талантливый из них обогатил русский язык такими сокровищами как

Гарсон, сымпровизируй⟨те⟩ блестящий файвоклок,

воспел разодетых и раздетых Лили и Зизи,[4] несколько ликеров скверной марки, музыку Масне и женские груди, похожие на «груши дюшес».

Но эта поэзия пришлась по сердцу поэтам-символистам — Брюсову и Сологубу. Есть здесь, очевидно, нечто сближающее их. Неважно куда уходят они от жизни, в башни с цветными стеклами, в библиотеки с латинскими поэтами или в гостиные дурного вкуса, где современные эстеты распевают «мороженое из сирени»[5] Игоря Северянина, главное — дальше от действительности, от природы, от людей, от всякого истинного футуризма!

«ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ»[6]
(по поводу статьи А. Блока)

Еще один писатель выступил с прославлением большевизма. На сей раз, не вздох о субсидии ницшеанца Ясинского, не рассказы о зверстве офицеров (за приличное вознаграждение) Серафимовича — раздался искренний, пламенный голос большого русского поэта Александра Блока. В статье, напечатанной в газете левых с.-р. «Знамя труда»,* А. Блок прославляет «рабоче-крестьянскую революцию» и обличает интеллигенцию, которая, по его словам, ныне идет против народа.

Усмехаясь при известии об «обращении» разных Ясинских, все мы, интеллигенты, в частности русские писатели, к которым обращается А. Блок, с глубокой скорбью читаем его исступленные и недостойные обвинения. Не только потому, что Блок — истинный поэт, но потому что большой и многострадальной любовью любит он Россию. Во всей его поэзии главное место принадлежит России. Она появляется еще давно, в туманном облике Прекрасной Дамы, она мелькает в снежных вьюгах, она дремлет в вековечном снегу, она — отроческая и женственная — бьется на Куликове, пьяная — мечется, темная — плачет, нищая — поет, страдает, любит, верует. И теперь А. Блок всецело исходит из любви к России, в отличие от многих иных, его мало интересует, насколько различные эксперименты над живой плотью родины выгодно отразятся на опыте и развитии германской с.-д. Но, любя Россию, Блок ее не видит, не хочет видеть. Ему мнится, что она ныне ветер, что она несется с силой бури к новому, к иному. Мчись! И нашу болящую родину, изнемогающую мать нашу, голодную духом и телом, днем творящую самосуды, вечером от стыда ревущую, вьющуюся от муки червем с единым стоном «доживу ль до завтра», — он представля-

* 19 января 1918 г.

ет в роли мировой акробатки, с юным задором прыгающей в новый мир.

Блок зовет нас понять происходящее, прислушаться к музыке революции, к ритму ее. Мне кажется, что я сейчас, закрыв глаза, слушаю. Вот крики убиваемых, пьяный смех, треск револьверов, винтовок, пулеметов, плач целых губерний «подайте хлебушка, милостивец» — и бодрый гимн марсельцев, запеваемый чисто по-русски на похоронный лад... Я слышу, как поют, стреляют, хоронят...

Кто? Кого? «Товарищи красногвардейцы» — большевики Пресненского района РСДРП расстреливают «товарищей» меньшевиков Пресненского района РСДРП... Я слышу много голосов, но нет среди них радостного, кроме разве сентиментального чириканья германских радиотелеграмм, над всем слышу один крик — всех, всех, большевиков, меньшевиков, просто людей: «Доколе? Доколе?».

Блок говорит, что ныне старое сменяется новым, истинным, справедливым. Надо лишь понять... Разогнана «учредилка», но сколько предвыборных махинаций, как гнусен парламентаризм на Западе, и, наконец, Бог знает «кого выбирала темная Русь». А Советы? Или туда выборы происходят не подсчетом голосов, а сошествием Святого Духа? Или та же «солдатская, рабочая и батрацкая Русь» перестает быть темной, просветляется, выбирая в Советы? Конечно, много темного и отрицательного не только в парламентах, но в существе демократического государства, но все же лучше избирательная система французской палаты, чем прусского ландтага. А выборы в Советы тем отличаются от выборов в презренную «учредилку», что это выборы как в прусский ландтаг, классовые, а не всеобщие.

Старое заменяется не новым, справедливым, а лишь карикатурой на старое. Дальше Блок говорит: «Долой суды!» Разве это не понятный клич? Суд, правосудие чуждо духу русского народа. Но разве суды отменены? (Только разве для проворовавшихся комиссаров). Конечно, мы теперь любим слова благородные, иностранные. Вот иностранцы для определения законов самодуров употребляют русское слово «Oukase», а мы: не закон — декрет, не суд — трибунал. Разве не злые карикатуры на суд разыгрываются в Митрофаньевском зале? Суд как суд, только судьи подобраны по партийной принадлежности, защитников арестовывают и прочее. Это ли, Блок, замена старого новым?

«Мир и братство народов» — вот как определяет Блок смысл происходящего. Да, эти слова часто раздаются в речах большевистских ораторов и пестреют на «заборных» воззваниях. Но разве не великие слова: «Братство, Свобода, Равенство» значатся на воротах парижских

тюрем, на тысячефранковых билетах, на левом уголке смертных приговоров! «Мир, братство народов», Гофман, Кюльман, карта и палец Гофмана, показывающий услужливому Троцкому судьбы племен. Разгром татар в Крыму, подход на Дон, завоевание Украины... Бедные мы! Слова «мир», «братство» звучат для нас непостижимыми, и на говорящего смотрим с опаской: не убьет ли...

Мне все равно, как вы делаете, мне важно что, — откровенно заявляет Блок. Но разве от «как» не зависит «что»? Во имя Христово и для наслаждения Его учения гибли плотью первые мученики, каждым предсмертным хрипом укрепляя веру истинную, и во имя Христово и для насаждения Его учения сжигали кротких индейцев в Мексике, гонимых марранов в Испании, гуситов в Богемии, всюду, — сжигая и губя веру. Разве «как» не меняло «что»?.. Сам Блок, описывая в статье ужасы и пошлости европейской войны, заявляет: ее зовут освободительной войной, но так нельзя никого освободить. Но разве «так» могут дать мир — не Европе, не России, хотя бы одной Великороссии, разве можно насадить братство хотя бы меж меньшевиками и большевиками Пресненского района?

* * *

Русский народ жаждет подлинной правды, хочет построить жизнь по-своему, лучше, справедливее прежней. Интеллигенция, «Просвещение» (в понимании XVIII века), «культура» (поверхностная) за это объявили ему войну. Писатель А. Блок это заявляет под одобрительный гул молодцов, чинящих быстрый суд над «саботажниками».

Нет, не в прививке простой «просвещения» видела спасение русская интеллигенция десятками лет. Она томилась и верила в душу России. Не только о «четыреххвостке» и хороших порядках она тосковала. Не та же ли тоска о родной правде сжигала Гоголя, искажала усмешкой отчаянья и слезами умиления лицо Достоевского, гнала из норы умирающего старца Толстого? Ради России, ради правды народной, любви ради пролилась на желтый петроградский снег кровь декабристов, любви ради стриженные, выращенные в холе, такие беспомощные девушки тысячами умирали на каторге, любви ради — да, да!, взяв на себя тяжелый крест любви — шли убить и умереть Каляев, Созонов, иные. Вы скажете — это было! — Нет! Тот же крест вы могли видеть на плечах гимназистов в октябрьские дни, 5 января, когда на флагах было «Да здравствует Учредительное Собрание!», а в сердце «Умираем за Россию и за правду», тот же крест приняли умученные Шингарев и Кокошкин. «Буржуй», «кадет»?, конституция

и пр. А вот прочтите недавно напечатанные письма Кокошкина из Германии — сколько в них отвращения к благоустроенной буржуазной стране, сколько веры в великую, еще нераскрывшуюся душу России.

Блок заверяет — народ хочет «все или ничего». Интеллигенция по-мещански трезво рассуждает. Поэт Блок будет прекрасен, если в своей жизни сотворит страшно нелепое безумие. Но этого ли хочет народ? Миллионы крестьян, хотят они гибельного прекрасного безрассудства — или земли, дешевых товаров, порядка? Опыт делается без их ведома, но за их счет. Делается кучкой интеллигентов, которым интересны доктрины важнее жизни России. Вся остальная интеллигенция, и мы, писатели, (кроме Ясинского, Серафимовича и, увы, Блока), отвергнутые, затравленные, оплеванные кричали: «Что вы делаете?» Мещанская мораль? Отвратительное безумие? Нет, отчаянье зрячих среди слепцов, губящих себя и то, что не их, не наше, а общее — Россию. Или матери, которая хватает падающего в воду ребенка, вы тоже скажете: «Не будь мещанкой! Он упал бы и погиб бы в сем водопаде».

Сам Блок подтверждает, что не ради «земных благ» борется с большевистской волной интеллигенция... У нас нет сейфов и не о новом Галифе мы мечтаем. Мы боремся за народную душу, против течения идем. «А! в воротничках! буржуи! саботажники» — и, повседневно распинаемые, мы приняли и ваш гвоздь, Александр Блок! Вы грозите, — если не уступите, будет еще хуже! Может быть, но этого мы уступить не можем, ибо надо через годины смуты пронести те источники, из которых пила и будет вновь пить, возжаждав, Россия.

Вы правы, когда говорите, что ужасны те, что ныне отрекаются от России. Разлюбить страдающую мать нельзя, ибо «любовь все покрывает». Правы и когда верите, что Россия будет вопреки всему жить, что она не может умереть. Мы все помним прекрасные строки к России, написанные Вами давно, задолго до революции:

...Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!
Пускай заманит и обманет, —
Не пропадешь, не сгинешь ты
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...
Ну что ж? Одной заботой боле, —
Одной слезой река шумней,
А ты все та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...

Не пропадет, не сгинет Россия, хотя отдала свою разбойную красу ныне «Чародею» — не Стеньке Разину, не Бронштейну даже, а деловитому Германцу. Опомнится она, опомнитесь и вы, Блок, и мне горько и страшно за вас. Вы увидите: «не одной слезой река шумней» — кровью русской, «не одной заботой боле» — рабами германцев будем, — вы увидите обманутую Россию и далеко непоэтическую, скорее коммивояжерскую улыбку Чародея. Вы скажете себе — в судный час, когда Россию тащили с песнями на казнь — и я! и я! — тащил, и я кричал тем, что хотели удержать, боролись, молили, плакали:

— А вы не с нами? Враги народа!

БОЛЬШЕВИКИ В ПОЭЗИИ[7]

Они всюду. На забор взглянешь — обязательно с новым декретом «Футуристическая» афиша. В книжном магазине на пустующих полках — книги футуристов. На пестром вокзале, именуемом «Кафе Питтореск», где публика с Кузнецкого под музыку Грига наслаждается бриошами, — футуристы провозглашают свои лозунги.

— Да здравствует хозяин кафе Филиппов!
— Да здравствует революционное искусство!

В маленьком черном подвале, перед кроткими спекулянтами, заплатившими немало за сладость быть обруганными, и для возбуждения их аппетита футурист поет:

Ешь ананасы!
Рябчиков жуй!
День твой последний
Приходит, буржуй![8]

В эти дни великого запустения, когда искусство воистину «в изгнании», они одни торжествуют и это не случайно. Меж творчества соседей — большевистского декрета и футуристического анонса — родственная связь. В том и другом чисто российское сочетание европейских доктрин с нашим: «чего глядеть!», «валяй!», «жги!» Те и другие «валяют», «жгут», якобы во имя создания новых, иных ценностей.

Близость футуристов к большевизму еще более подчеркивается их восприятием современности. Маяковский в стихах воспевает насаждение социализма и обличает варварство Англии, принуждающей нас проливать кровь из-за Месопотамии.

Каменский переводит это на русский язык и провозглашает модное «Сарынь на кичку!» Пудренный Бурлюк, лорнируя, мило возглашает:

— Неужели вам жаль, что жгут весь этот старый хлам? Вы не хотите нового? На этот очаровательный вопрос остается ответить лишь то, что так часто раздается по адресу большевиков:

— Если бы это было новым!

Люди глубоко ненавидящие буржуазную культуру с ужасом отшатываются от большевиков. Классовое насилие, общественная безнравственность, отсутствие иных ценностей кроме материальных, иных богов, кроме бога пищеварения, — все эти свойства образцового буржуазного строя, с переменой ролей и с сильной утрировкой, составляют суть нового общества. Большевистский «социализм» лишь пародия на благоустроенное буржуазное государство.

Увы, лишь пародией на умирающее «декадентское» искусство начала нашего века являются футуристы. Многим из нас глубоко чужда и порой враждебна изнуренная поэзия последних лет. Ее пафос — воспевание каких-нибудь маленьких особенностей, душевных прыщиков что ли, одного человечка. Ее форма — изысканная, расслабленная — отвратительна как 20-летний паралитик.

Все эти рондо и газелы, лирические вздохи в ямбах «под Пушкина», а то еще «под Деловича», туалетные детали чирикающих поэтесс никогда не будут играть в жизни большей роли, чем флаконы духов или стакан лимонада. Мы многие жаждали и жаждем иного искусства, иной поэзии.

«Вот оно! Самое новое!», — зазывают в свою лавочку футуристы. «Новое»? Но почему, входя к ним, мы не чувствуем ветра влетевшего, а все тот же запах духов, только часто дурной марки? Когда в Риме, в Лютеранском музее переходишь из языческого отделения в христианское, будто на свежий воздух выходишь.

Из такого же камня саркофаги, те же сюжеты «Сбор винограда» и др., но бесцветные, скучные они преображаются, озаряются иным светом. Их форма, сразу ставшая неумелой, грубой, так же свидетельствует о высоком напряжении, неумещающегося в прежних рамках духа. Вот это было воистину «новым революционным искусством»! О чем поет Маяковский?

Что всего дороже ему? Да что в своих стихах «сатириконских» высмеивает: благополучие. Жизнь прекрасна — ей несколько мешает пара предрассудков, две-три условности. Бог? Но его нет — Маяковский исследовал небо; впрочем, иногда он беседует с отсутствующим и предлагает ему привести на небо «девочек» и старого вина. Подвиг? Но раз за него надо заплатить — к чему он? Остаться без ноги — не хочу! Любовь? Да, только попроще, да поскорее! Иногда мешает, — если женщина предпочитает богатого! Иногда поэт недоволен — отчего не так устроен, что бы можно было без мук «целовать! целовать! целовать» А главное я! моя жизнь! мое наслаждение! моя слава!

Маяковский очень талантливый поэт, а сидящий перед ним спекулянт стихов отроду не писал и говорить умеет лишь о накладных,

вагонах и пр., но если бы он мог сказать!.. Он ведь уж, кроме «bien etre»* ничего не признает. Целовать? О да! Девочек к богу? Забавно! Подвиг? Предрассудок! Он уже разделил бы желание Маяковского погулять с Наполеоном на цепочке, вместо мопса, и чтобы все девочки кричали бы «цаца! цаца! цаца!»

Что сказать о других? Бурлюк все еще не перестает «эпатировать буржуев» ограниченным репертуаром непристойностей: плохая популяризация разных французских символистов первого периода. Каменский — обыкновенный лирический поэт среднего качества — пишет экспромты, стихи в альбом, веселится, как подобает молодому человеку и любит чуть-чуть порисоваться перед дамами, — все как подобает. «Новое»... Может в форме? Все футуристы начали не с нового, а с повторения крайностей «символистов».

«Все в музыке» — отсюда заумный язык, звукоподражание, подбор внутренне не связанных ничем слов. Потом поправели — пишут, как и перед ними писали.

Маяковский рассудочностью построений своих, любовью к точным эпитетам, сухим ритмам, сложными рифмами напоминает Брюсова, (а иногда... Сашу Черного).

Каменский взял от Бальмонта лишь грехи последнего — цветистую малославность.

Принят большевизм. Но эта подделка преображения мира не заставит нас отказаться от веры в возможность иной правды на земле.[9] Выйдя из футуристического кабака, мы не окунемся с радостью в тепленькую ванну нашей поэзии, а еще острее возжаждем горного ключа, подлинного Рождества нового искусства.

---

* благополучие — франц.

ЧЕТЫРЕ[10]

По забавному определению Жюля Лафорга, «женщина существо полезное и таинственное». Она живет здесь, рядом, но что мы знаем об ее жизни? Будто слепец она бредет, ощупывая вещи, по земле ползет — как нам проверить? Она лучше нас знает, как сильна земная тяга, и сколько весит плоть. Но в своей норе порой прозревает она легко и просто то Небо, к которому так тщетно взвиваются аэропланы нашей мысли. Как понять ее? И мы ищем ответа в стихах поэтесс, в этих «Бедекерах» по самым дебрям земного Ада, с маршрутами (увы! для нас невозможными) в Рай.

У Наталии Крандиевской ясные глаза, на щеках румянец и тихий ровный голос. Но, иной раз, странно видеть на ее лице усмешку слишком много узнавшего ребенка. Бедная Татьяна, каким ядом познания отравили тебя? Покойно течет благородный стих. Вскользь скажет о «всех юродствах неутоляющей любви». На минуту признается, что верить ей не очень-то надо, что голос ее «ненастоящий». Но как строгая гувернантка сама следит за собой — затянуть в строгий ямб томления, да не обмолвиться бы... Иные критики хвалят ее за благовоспитанность, а я все жду — скажет она еще слово одно, прорвет плотину, и вы разбежитесь... Зовут ее «чистой розой Севера», но, Господи, как тяжек наш Север! Вьющиеся розы флорентийских вилл пахнут солнцем и сладкой дремотой. Порочная «Roze de France», забытая кем-то на столике парижского «Monico», невинно пахнет вином и смехом. А наши дурманят сильнее — с виду белые как снег, смиренные — они тяжело пахнут плотью, землей, смертью.

Марина Цветаева похожа не то на просвещенную курсистку, не то на деревенского паренька. Я не люблю, когда она говорит о Марии Башкирцевой или о мадридских гитарах — это только наивная курсистка, увлеченная романтическими цветами Запада. Но как буйно, как звонко поет она о московской земле и калужской дороге, об утехах Стеньки Разина, о своей любви шальной, жадной, неуступчивой. Русская язычница, даром ее крестили, даром учили... Стих ее

звонкий, прерывистый как весенний ручеек, и много в нем и зелени рощиц, и сини неба, и черной земли, и где-то вдали зареявших красных платков баб. Милая курсистка! Снимите со стен репродукции Ботичелли, бросьте томик Мюссе или (где уж в России толком разобраться) m-me де Ноайль — к вам в комнатку ветер ворвался — это Марина Цветаева гуляет, песни свои поет.

Ах как обманчива порой внешность. Поглядим на Веру Инбер — в ней забавно сочетались очаровательный парижский гамен и приторно жеманная провинциальная барышня. И стихи пробежишь одним глазом: то задорные песенки, то ужимки — люблю острова Маори, попугаев, стада, сбитые из молока и шоколада, и свадебное путешествие. Но это только оболочка, даже не маска, а дешевый грим. Под ним человеческое лицо и своя правда — смерти. Эта поэтесса, болтающая что-то о «девушках из Нагасаки», умеет просто и трогательно говорить о смерти. Да, она только о смерти и говорит, все остальное — это для прохожих: кокетство, забава, что хотите... Книги Инбер называются «Печальное Вино», «Горькая Услада». Прилагательные уничтожают существительные. Подражая Инбер, я бы назвал ее смерть несмертельной. Это не грозная балерина «Danses Macabres», не строгая и мудрая утешительница наша, нет, она не убивает, но сладко и нежно ранит. Это не смерть, а легкое томление, миг, на грани между днем и сном, когда сердце мучительно и сладостно обрывается, падает, замирает...

Вера Меркурьева — послушница, но в ее келью часто залетает не чертенок какой-нибудь, а сам дьявол. Я думаю, что это он галантно оставил ей томики русских символистов... Но порой он искушает ее по-настоящему не рифмами... В ее стихах последняя борьба между слезами Сладчайшего и улыбкой второго господина. В них елей и желчь. Но иногда она забывает и книги Вячеслава Иванова, и ночные нашептывания, и ложные рифмы, чтобы нелепо и трогательно жаловаться, как ребенок...

⟨далее И. Эренбург приводит четыре стихотворения четырех поэтесс — М. Цветаевой, В. Инбер, Н. Крандиевской и В. Меркурьевой. — Сост.⟩

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Кто спит по ночам? Никто не спит,
Ребенок в люльке своей кричит,
Старик над книгой* своей сидит,

---

* Позднее — *над смертью.*

Кто молод — с милою говорит,
Ей в губы дышит, в глаза глядит.

Заснешь, — проснешься ли здесь опять?
Успеем, успеем, успеем спать!
А зоркий сторож из дому в дом
Проходит с розовым фонарем.
И дробным рокотом над подушкой
Рокочет ярая колотушка:

Не спи! Крепись! Говорю добром!
Не то — вечный сон! Не то — вечный дом!

ВЕРА ИНБЕР

Я не чувствую тяжести жизненных пут,
И вся я странно легка.
Эти руки и губы скоро умрут,
От того такая тоска.

Как ребенка смерть унесет меня,
Напевая, смеясь, шутя.
Она мне скажет: — Теперь ты моя,
Навеки мое дитя.

Отпусти, — скажу я, — меня на час.
Мой друг грустит по утру.
Я поцелую его лишь раз
И потом опять умру.

Но, держа меня, как легкий плод,
Над землей в пустой вышине,
Она ответит: — Твой друг придет.
И он придет ко мне.

НАТ. КРАНДИЕВСКАЯ

Пойми меня, самый простой.
Нехитрым сердцем мое почувствуй!
Не тумань меня, Господи, ни красотой,
Ни ядом, ни пеной моего искусства.

Дай мне беззащитность детей травы,
Чтобы каждая малость была занозой,

Чтобы жгли уколы злой тетивы,
Чтобы петь мешали простые слезы.

Лукавый голос забудьте мой,
Нерадивое сердце мое простите!
Прикоснись ко мне, человек живой,
Благословенный мой мучитель!

ВЕРА МЕРКУРЬЕВА

Маленькое верное сердце
Тяжесть большую переносит.
С верой и болью страстотерпца,
Любит, но не ждет и не просит.

Жаль вам его? — Пройдите мимо,
Лаской не тронув, не обидев,
Чтите покой чужого грима —
И не узнавайте, увидев.

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ОШИБКА[11]

Недавно в одном литературном салоне один небезызвестный поэт,[12] безукоризненный эстет из «Аполлона», с жаром излагал свои большевистские идеи. Обращение довольно курьезное, ибо в наше время трудно чем-нибудь удивить людей, а тем паче посещающих литературные гостиные и следящих за поэтическими метаморфозами.

Разве не стал «левым эсером» поэт,[13] до самого последнего времени отличавшийся лишь туманным монархизмом и отнюдь не туманным антисемитизмом? Разве другой поэт, любитель нежных банщиков и «шабли во льду»[14] не превратился в «убежденного интернационалиста»? Разве... долго перечислять; словом — время чудес, и дивиться нечему.

Окончив большевистскую прозу, поэт перешел к стихам; здесь-то и произошло некоторое замешательство. Среди прочих стихотворений оказалась хвалебная ода Керенскому. Герои поэта — большевики — в оном произведении презрительно именовались «октябрьскими жалкими временщиками». Здесь, каюсь, и я удивился и даже полюбопытствовал:

— Когда вы написали это стихотворение?

— Зимой, в ноябре.

— Значит вы с тех пор изволили переменить свои убеждения?

— Нет! (Сие с достоинством).

— А «временщики»?

— Это... Но это — стилистическая ошибка...

* * *

Накануне грозы июля 1914 года тяжкое зрелище являла собой российская поэзия.

Безмерно оторванная от земли, от страшной и чудесной правды бытия, она в то же время не подымалась в небеса выше гимнов авиаторам и каталога зодиаков. Сады Семирамиды? Или, может, игры

на трапециях, пляска на канате? Огромные слова: «Вечность», «Бесконечность», «Бездна» и прочие, оттого, что их долго мяли в руках, завяли, как детские шарики, и, сморщившись, висели над письменными столами. Кругом жили и умирали обыкновенные люди, зацветала и отцветала земля, но презрительная поэзия сидела у себя запершись, отчего не происходило никаких прозрений, но исключительно малокровие. А поэты в уединении не молились, они даже не резвились с музами, не кувыркались в оргиях творчества, подобно весенним фавнам. Нет! Они чинно жонглировали великими идеями, подымали тяжелые гири ужасных слов (из картона, надпись «100 пудов»), вели литературные споры и на досуге подсчитывали, какие полуударения в ямбах делал барон Дельвиг, сколько раз встречается «у» у Каролины Павловой.

Грянул гром, но поэты — не мужики, и они не перекрестились. В «цветную башню», то есть в десятка два кабинетов, доносились крики газетчиков, гул толпы, вой пролетающих поездов, слезы, песни, молитвы. Гроза. Это — новая тема для стихов — «война».

Где-то проходили люди в защитных рубахах, где-то были окопы, вши и заградительный огонь. Где-то была война — страдные годы, мука, смертная радость преданной жизни. Где-то!.. А в литературных салонах продолжали читать прекрасно сделанные стихи. Здесь война — только тема, жертвенность — всего лишь стиль.

Но, господа, сколько «стилистических ошибок»! Во всех этих безукоризненных ямбах и хореях сколько величайшей неправды! Вот «оранжевые» и «синие» книги, и вот скуластые пермяки, которые прямо и честно ходят в штыки, не думая о «целях войны»... А на Парнасе бряцают звонкими рифмами и размахивают хоругвиями наспех придуманных лозунгов. Даже мудрый умом и сердцем Вячеслав Иванов соблазнен и молитвенно возглашает о кресте на св. Софии (молчите, «оранжевые» книги! Ходите в штыки, пермяки!). А более земной Валерий Брюсов, a la Ллойд Джордж,[15] уничтожает германских варваров в союзе с, конечно, «гордым» британцем и с, конечно, «свободным» французом.

«Зарубежная Русь», указ Николая Николаевича — чем не тема? (Бобринский ест. — ведь это же проза!). И вот Федор Сологуб славит «русский меч-освободитель», а Брюсов проливает поэтов елей и на разрушаемую Варшаву, и на замызганные шинели сибиряков: «польки раздавали хризантемы взводам русских радостных солдат». А Сергей Городецкий с достойной резвостью умиляется «Сретеньем» — царь показался народу.

В бой ходят «лихо», взводы «радостные», а вся война, по неподражаемому определению парнасца Гумилева, «воистину святое, свет-

лое и величавое дело». Быть может, какой-нибудь обросший и одичавший прапорщик, читая эти стихи в землянке, негодовал и болел душой. О, да! «Одичавший», успевший позабыть, что для «полубогов» война — не шрапнель, не глина окопа, а прелестное «mot»* поэтического турнира. «Одичавший», ибо к чему негодование, коль все эти мечи и кресты, атаки и пруссаки — только «стилистические ошибки», о которых через полгода будут вспоминать со снисходительной улыбкой, «но все-таки там прекрасные рифмы и удачные сравнения»... Ах, есть ошибки, которые искупаются смертью, а есть и такие, которые легко исправить парой новых стихотворений «в духе времени».

Есть прекрасная ложь, «возвышающий обман», ложь-сон, мечта, более реальная, чем житейская истина. Но во сколько раз ниже поэтова ложь о лихих боях, великой смерти Ивана, Петра, толком не подумавших: «А к чему?» Их муки, муки всей России возвысили нас, а чириканье или грозное хлопанье крылышками поэтов принижало, создавало тыловой канареечный уют.

* * *

Да, прежние ошибки поэтов покрываются новыми. Тон и стиль изменен, вместо прежнего залихватского и псевдо-молитвенного он стал «стихийным», «катастрофическим».

Октябрь и Брест, падающие с голоду люди и матросские утехи в Севастополе, страшная война, страшное наказание всех и всякого... Это?

Нет, стиль не таков, и вот Александр Блок приглашает нас на интересный концерт: идите слушать музыку революции. Да, слышим слезы и звериный вой, слышим, как кричат убийцы и умирающие, слышим вопль разодранной, издыхающей земли. Нет, не то — будьте же просвещенными слушателями, тонкими ценителями! Какой великолепный ритм, какая музыка! Она прекраснее цыганских хоров, которые я привык слушать за бокалами Аи! А вслед за поучительными статьями о музыке революции Блок пишет «Двенадцать». Идут убийцы и громилы, люди все знакомые — воротник рубахи отвернут (dernier cri), красная звезда, торчит невинно кончик нагана. Идут, — но стиль! стиль! — и впереди них один в особой форме, в белом венчике из роз; это Исус (через «И») Христос. Идут, поют о вещах тоже хорошо известных — кто кого прирезал, — но музыка! музыка! — и они поют еще: «Мировой пожар в крови, Господи, благослови!»

* mot (*фр.*) — слово.

А все: и пожар, и Христос, — «очень народно», на манер частушки. Вы не понимаете, на что Господне благословение севастопольским шутникам, и что делает Исус в Кронштадте? Наивные! Ведь это и есть «стихийность», «музыка» и прочее. Через год, в зависимости от нового стиля, «Катька-холера» или «Исус» будут объявлены стилистической ошибкой.

За выбежавшими из ночного ресторана и юродствующим у ног св. Каинов Блоком идет Андрей Белый. Питомец Германии, холодный сердцем, но с исступленным до истеричности умом, прямо с теософского храма в Дорнахе прыгает в Россию. Какое кипение! Какой великолепный котел! Что родина? Люди? У поэта еще безумнее раскроются глаза, привстанут волосы, руки забьются. Первое мая! Падают памятники! Я сжигаю Москву, Россию, мир! Он видит там, на горных вершинах алмазы и рубины; неужели вы, низменные души, хотите, чтобы Андрей Белый глядел на умирающих людей? Он кричит по поводу... ну, по поводу всего: «Христос воскресе!» Поймите же, наконец, что «Христос» в поэтическом лексиконе значит вовсе не Христос, а совсем иное, из разряда «бесконечности», «вечности» и прочих легковесных гирь. Иногда среди алмазов он различает голоса, доходящие снизу. Вот кричат паровозы — вы думаете: предсмертный вой — мы хотим топлива! Мы не дадим хлеба, голодающие, умирайте! Нет, такие паровозы кричат лишь на земле и на съездах железнодорожников. Белый слышит «распропагандированные» паровозы, провозглашающие: «Да здравствует третий интернационал!»

В стиле — обличать немузыкальную Интеллигенцию. Двенадцать блоковских героев сие осуществляют практически, а сам Блок издевается над несчастным интеллигентом, который поджал хвост, как пес паршивый. Андрей Белый подсмеивается: ишь! — с домовой охраной. Подъезд досками заколотили (сам поэт, очевидно, от дежурства был освобожден — поэмы не ждут). Иногда откpывают форточку и всклоченная голова кричит... вы ждете: «хочу кушать» или «помогите, режут!» — нет! Кричит о Константинополе и проливах... Что? Неправдоподобно? Сумасшедший какой-нибудь?.. Турки в Крыму?.. Нет, стиль, стиль!.. Это злостный немузыкальный интеллигент... ату его!

А сзади шумливая свора молодых. Есенин вырвал у Бога бороду и, заставив его неоднократно отелиться, прославляет рай россиян. Клюев[16] в «style Russe» превозносит РСФСР. Мандельштам, изведав прелесть службы в каком-то комиссариате, гордо возглашает: как сладко стоять ныне у государственного руля! Маяковский флиртует в Питере с Луначарским, после того, как немцы взяли треть России, протестует, не хочу проливать кровь для того, чтобы Англия получила Месопотамию!..

Пишите, еще есть время, а кончится... что ж, будете восхвалять другое... стилистическая ошибка...

А вы, презренные люди, что боретесь, страдаете и умираете, слушайте «огненные звуки» и учитесь — ведь вся ваша жизнь лишь «средство для ярко-певучих стихов».[17] Ждите, если можете, чуда — что пошлет Господь вашим страстям и мукам певца, подобного пророкам, Данте, или творцу «Слова о полку Игореве». А если не верите в большие чудеса, то ждите хоть меньшего, но все же чуда, что совесть наложит перст молчания на многие чрезмерно легко раскрывающиеся уста.

КАРЛ МАРКС В ТУЛЕ[18]

Недавно футуристы обратились к советской власти с ходатайством об издании в миллионах экземпляров двух произведений, выявляющих дух русской революции: «Война и мир» Маяковского и «Стенька Разин» Каменского. Меня сейчас мало интересует придворная психология, неизбежно приводящая иных поэтов в самые разнообразные передние. Но я боюсь, что г. Луначарский, поглощенный ныне государственным мешочничеством, на сей раз пропустит случай украсить и укрепить советское здание. Это будет прискорбно, ибо поэмы футуристов, действительно, ярко и правдиво отображают лик российского «социализма». «Война и мир» — хороша для лирического оправдания Брестского договора, а «Стенька Разин» должен быть издан в виде уступки левым эсерам и на предмет поддержания духа красноармейцев. Жаль, если катание на автомобилях и прочие забавы отвлекут должностных лиц от приятного и укрепляющего дух чтения.

О, конечно, не следует искать в этих книгах многоликой сущности революции. Ведь у нас был февраль, и 18 июня, и вся трагедия юности, которая не может внять мудрости старцев, и, закрыв глаза, пьет жадно из смертной чаши. Бог и дьявол встретились и в революции, как на всех лугах Вселенной. Не раз скрещивались на прифронтовых дорогах просветленные очи «смертников» с потупленными глазами дезертиров. И были еще встречи Кропоткина — с торопливым матросом,[19] отстрадавшего подвига — с заботливой реквизицией. Все перемешалось. Были мартовские дни, когда Европа, затаив дыхание, взирала на расцветший пылающий куст, и были ноты Чичерина.[20] Были отроки, отдавшие свою жизнь на полях Галиции за весь мир, да, за французов, за итальянцев, за немцев, за всех! — и был «интернационал» в чрезвычайной комиссии, был праздник Карла Маркса в Туле. И этот веселый праздник может больше сказать о втором дьявольском лике революции, чем кипы декретов. Чтили не угодника, не князя, — чужеземца Маркса, и в честь его, по приказу местного совдепа, поставили в театре «Стеньку Разина». Не знаю, вразумительно ли это для мудрых марксистов Запада — Каутского или Лонге,

боюсь, что нет, и хорошо было бы, если бы в комиссариате иностранных дел занялись переводом на другие языки поэм Маяковского и Каменского. Эти книги — зеркало и ключ.

Идеи Маркса всколосились на Руси: в Туле — юбилей, в Пензе — памятник. За четверть часа до прихода немцев в городах и селах спешно подымаются руки «за братство трудящихся». Я знаю, что многих это умиляет и наводит на возвышенные мысли. Иные искренно верят, что в октябре 1917 года Россия приняла на себя мученический крест за весь мир. Отказ от жертвы они принимают за жертву. Но нельзя любить человечество, проходя равнодушно мимо своей жены, детей, друзей. Нельзя, разлюбив или еще не полюбив Россию, — любить мир. Я знаю, что «националист» Достоевский любил все племена, ибо верил, что Россия спасет человечество. Я не верю, что Ванька Красный, служа в советском отряде, сможет умереть за интернационал, ибо и «интернационалистом» он стал лишь оттого, что не захотел умирать за свою родную землю.

Для Маяковского война — бой шестнадцати гладиаторов. Ни одно слово не показывает, кто же из шестнадцати — отец поэта, какая истомленная земля его носит. Все одинаковы! И это не утверждение последнего равенства перед Творцом всякой твари сущей, не свидетельство того, что война связала братской цепью всех враждующих, — нет, это просто отсутствие чувства родины: в прозе о том же толковали тарнопольские «марксисты»: «А пущай немцы будут, все одно»... Родины нет — вот именно, моя родина — мир — ладно, пока что и так обойдемся. Гимном этому чувству является книга Маяковского.

Никто не просил,
Чтоб была победа
Родине начертана.
Безрукому огрызку
    кровавого обеда
На черта она?!

Не то ли в прозе ответил Керенскому какой-то солдат: «Не хочу наступать! Зачем мне родина, воля, земля, если меня могут убить!»

Маяковский, обличая войну, возжаждал мира. Во имя Господне? Нет, все боги — Иегова, Аллах, Будда, Христос — изгнаны из небес. Любви? Но любовь ни к чему не обязывает, легкая забава. Ведь просто я, Иван Иванов, третьей роты 33-го полка, хочу жить, и притом, во что бы то ни стало.

Есть времена, когда только люди, не верящие в крест, подымают меч, но есть дни, когда только тот, у кого нет креста, не подымает меча. Есть мир для мира (но не для міра), и таков он у Маяковского.

Народы сходятся, подают друг другу руки. Каин играет с Христом в шашки. Но нет здесь искупления, растопляющих преграды слез — только ряд развлечений и обмен товаров. Мiр и мир для того, чтобы я гулял, чтобы я встретил свою возлюбленную, чтобы я испытывал «douceur vivre».* Вот Карл Маркс и приехал в Тулу!..

Бедные туляки, они верно не подозревают о том, что Карл Маркс добродетельно любил Германию, не менее добродетельно не любил Россию. Для них Маркс — это почти мистическое «ныне отпущаеши», нечто вроде мирового Крыленко, возглавляющего «замиренье», и вообще не все ли равно — немец или русский? Айда по домам! Как же не праздновать, хоть и нет его в святцах!

Праздновали и в честь учителя играли «Народную пьесу Стенька Разин». Я не знаю, хороша ли сия пьеса; полагаю, что следовало бы лучше прочесть тулякам поэму Каменского «Интернационал», стихи Маяковского — это все еще для внешнего употребления и не без фасона. А «Стенька Разин» — свое, домашнее — не помада какая-нибудь, а хорошая самогонка. Правда, минутами Каменский сбивается на романтику: и княжна персидская, и звезды, и прочее, к делу не относящееся. А дела много, не поспеешь.

И вообще надо круто раздолиться!
Волга — долгая,
А жизнь коротка.

Каменский очень хорошо передал один из дьявольских ликов революции, ибо не искал сути и определений, оставил существительные и прилагательные. Он взял междометия и, главное, глаголы. И вот, Иван Иванов, приложившись к Марксу, поклонившись Стеньке, пойдет на работу:

— Чеши!
— Пали!
— Откалывай!
— Руби!
— Хватай!
— Разламывай!
— Вяжи!
— Гарабай!
— Хабарда!
— Макай!
Гей ты, орда!

* радость жизни — *франц.*

Теперь все яснее, зачем так срочно нужен был мир всего мира. Хорошо жить в Туле? Тень Маркса, ты слышишь голос поэта:

Наша жизнь разлилась, просто чудо простецкое!
Мы летим на великий пролом!

Ведь это только перевод на тульский диалект твоего «прыжка в царство свободы».

О, господин Луначарский, скорей издайте книги футуристов! Не смущайтесь чрезмерной определенности «Стеньки Разина». Россия и мир должны знать не только, почему Иванов ушел с фронта, но и что он делал в Туле. За частью идеологической должна следовать практика. Ведь на афишах «Известий» напечатан рядом с портретом Маркса портрет Ленина. Ведь одно дело экспорт, а другое — свой базар. Ведь в Берлин едет господин Иоффе в смокинге, а на Самару идет господин Муравьев, верно еще не успевший снять свой серый халат. Это в Европе социализм одно, а «руби», «хватай!» — другое; это в Европе Маркс травил даже Бакунина;[21] у нас в Туле Карл и Стенька — закадычные друзья.

НА ТОНУЩЕМ КОРАБЛЕ[22]

Далеким мнится ныне жаркий июльский вечер, когда голосистые газетчики разнесли по улицам столиц Европы весть о великой катастрофе. Великолепный пароход с роскошными каютами, но плохой броней, не ведая о злой торпеде, безмятежно плыл по голубым водам. В одном из изысканных салонов поэты жонглировали сложными рифмами и показывали фокусы с газелами и рондо. Очаровательные поэтессы мило щебетали о различных деталях своего туалета. Недопущенные за плохое поведение в каюту первого класса, обиженные футуристы немного пугали светское общество своим «заумным» ревом.

Первая мина внесла минутное замешательство, но поэты быстро приспособились, «мобилизовались», и прерванный файв-о-клок возобновился. Валерий Брюсов еще раз в отменных строфах проявил познание географии, верноподанный Городецкий[23] пролепетал о Сретении Царя, а Игорь Северянин с воинственностью «учетника» предлагал немедленно взять Берлин. Где-то ревели орудия, гибли готические соборы и сибирские стрелки, бушевала смерть, но закрытые иллюминаторы предохраняли «жрецов Аполлона» от чрезмерных потрясений. Три года спустя — новый удар. Пароход дал течь, накренился, и счастливцы переселились в спасательные шлюпки. Но велика приспособляемость человека: и здесь все скоро вернулись к повседневным делам. Погибла Россия, и весь мир готов упасть в манящую бездну, но Бальмонт по-прежнему заверяет, что он «влюбленный, неутоленный, полусонный», а в полуразрушенной Москве под веселую перестрелку Брюсов в «Студии стиховедения» поучает прилежных и многообещающих юношей, как следует писать секстины. Одни, услышав об этом, склонны негодовать, другие преклоняться, мы же возьмем на себя скромную задачу повествователя и по немногим книгам, еще выходящим по инерции в России, попытаемся обрисовать песни, слагаемые на тонущем корабле.

Если б пришел новый Пророк, быть может, иные поэты, наведя лорнеты, сложили бы в его честь с дюжину сонетов, но нашлись бы

средь них и другие, которые, бросив все, лобзали бы след его ступней. Мы верим, что в великом поединке пламенного Георгия с драконом, в котелке и с акциями, даже среди поэтов, этих присяжных «двух станов не бойцов», открылись бы чающие Правды. Но социалистическая революция лишь борьба двух видов единой культуры: безверия и материализма. Галерка воюет с партером, но репертуар театра перемене не подлежит.

По-прежнему единственным божеством, достойным жертвоприношения, остается Утроба. Как бы ни был ненавистен буржуазный мир, кто обольстится плохой карикатурой на него? И все же нашлись обольстившиеся. Начнем с самого примечательного из них, большого русского поэта, Александра Блока. Кто, читая его «Ночные часы», не пережил томления раскрывающейся пустоты, всесилия маленького всепоглощающего «Ничто»? Да, Блок на роковом пароходе, за бокалом Аи, слушая цыганские хоры, смертельно тосковал. Это была смерть в непреодолимом кольце одиночества. Вдруг раздались крики, шум, песни... Может быть, открыть окно? Смерть? Не все ли равно... Блок в одной из статей предлагает нам прислушаться к «музыке революции».

Мы запомним среди прочих видений страшного года усталое лицо проклинающего эстетизм эстета, завороженного стоном убиваемых. Чтобы легче было б слушать этот необычный концерт, Блок прерывает разухабистую частушку «Господи, благослови», и за отважным красногвардейцем и поджавшим хвост буржуем выпускает Исуса (разумеется через «И») Христа «в белом венчике из роз».

«Двенадцать» Блока вызвали ожесточенные споры: хвалы одних, хулы других. Потерявшие мать не могли простить человеку его наслаждения по поводу музыкальности предсмертного хрипа убитой. Но, откинув эти чувства, следует признать, что «Двенадцать» — одно из наиболее слабых произведений Блока. Разумеется, Христос — всюду, но никогда двенадцать героев поэмы не пели «Господи, благослави» (для этого они слишком чисты). Внутренняя ложь породила внешнюю — плясовый ритм для появления Христа, нелепые эпитеты и пр. Еще слабее другое произведение Блока «Скифы» — это наивные угрозы Западной Европе (здесь и «панмонголизм» и призывы), способные напугать одного Иванова-Разумника.[24] Блок пришел к Ваньке-Красному от внутренней опустошенности, его путь: Прекрасная Дама — Россия — просто Ничто — Ничто революционное.

Второй поэт «социалистической революции» Андрей Белый проделал иной путь: в его маршруте Россия заменена Германией, и вместо отдельного кабинета значится теософское капище в Дорнахе. Внут-

ренний холод и жажда сгореть, трезвое сердце и истерика мысли — вот что может пояснить нам подход Белого к революции. Его поэма «Христос Воскресе», а также несколько мелких стихотворений — слабы и неубедительны. Их жизненная неправдоподобность разительна: интеллигент (в 1918 году) кричит о «значении Константинополя и проливов», паровозы бодро возвещают «да здравствует Третий Интернационал» (последние, затерянные в снегах, еще вопят: «хлеба! угля!»). Но еще более груб внутренний подлог: в Страстную Пятницу России поэт вызванивает «Христос Воскресе». Но стыдливые колокола звучат глухо и похож на дурную прокламацию стих поэмы.

Вслед за Блоком и Белым пробовал изобразить социальный переворот как угодную Господу жертву молодой поэт Сергей Есенин. К сожалению, его стихи напоминают сильно изделия кустарного магазина, где народный дух давно подменен сомнительным «стилем». Есенин — ученик Клюева, и его, как и учителя, губит «паспорт». Он пишет хорошие лирические стихи до той минуты, когда вспоминает что он «народный поэт». Тогда начинается приевшаяся всем стилизация — малиновый звон, резные петушки и малопонятные словечки рязанского Леля. Впрочем, дело не обходится и без конфуза: в «народной» сказке об Исусе Младенце все кончается аистом, приносящем деток в капусту. Так из сумы ряженого поэта нечаянно выпадает немецкая «carte postale»,* посылаемая молодоженам. Также неудачны попытки Есенина совершать экскурсии на небо — он занимается там различными делами: вырывает у Господа бороду, заставляет Его неоднократно телиться и прочее. Если можно как-либо оправдать подобное комическое богоборство, то лишь молодостью автора. Переходя от небесного скотоводчества к земному, Есенин сразу делается простым и искренним. Его старая беззубая корова, вспоминающая своего теленка, трогательна и не выдумана. В книге «Голубень» есть много хороших строк, но самые последние произведения Есенина наводят на мысли тяжкие: слишком уютно устроился он на тонущем судне. Вчерашний националист, потом бард левых эсеров, он теперь в «Известиях» доводит до сведения самих небес о происшедших переменах: «Матерь Божия, я — большевик!»

Следует упомянуть о Клюеве и о парнасце Мандельштаме, который, по существу своего дарования, жаждет кого-либо прославлять: прежде императора, потом Керенского, ныне большевиков. Футуристы и раньше были большевиками в искусстве.

---

* Открытка — *франц.*

Наше национальное бедствие — сочетание крайних рассудочных доктрин Запада с родным «жги». Немудрено, что катастрофа привела их в восторг. Среди общей паники они себя впервые хорошо почувствовали. Футуристы не несли нам чего-либо нового: из-за груды революционных манифестов глядит на нас то бредовый лик издерганного индивидуалиста (Хлебников), то жаждущий наслаждений, «отвергающий предрассудки», здоровый мещанин (Маяковский). Что касается формы стиха, то и они — лишь доведенный до шаржа импрессионизм Малларме и других ранних символистов. Но и здесь задние ряды борются с передними. В общем хаосе футуристы уютно устроились, завалили пустые магазины своими книгами, стены заклеили «футуристическими декретами» и чуть ли не в каждом кафе читают свои произведения. Состоя под покровительством, они теперь являются искусством официальным. Самым талантливым из сей новейшей «академии» является Маяковский. Есть люди, которые о многом могли бы поведать миру, но обладают слабым голосом. Трагедия Маяковского в обратном: Бог дал ему звонкий, вернее, зычный голос, но сказать ему нечего, и говорит он лишь оттого, что не пропадать же зря великолепному голосу. За последний год Маяковский выпустил в свет две поэмы: «Война и Мир и «Человек»». В первой — здоровый эгоистический протест против войны и интернационализм, так как он понимался героями Тарнополя.[25] Во второй — утверждение человеческого права на земные радости. Духовной глубины и пророческих слов искать в книгах Маяковского не приходится. Архитектура поэм страдает чрезмерной логичностью, пафос рассудочен, хаос благоустроен, рыдания холодны. Но его изобразительные средства велики, и не раз глаз натыкается на неожиданный и яркий образ.

Другой футурист, Василий Каменский, «Пролетарии всех стран, соединяйтесь» перевел на русский язык — «сарынь на кичку». В своей книге «Стенька Разин» он восхищается нынешней жизнью, «просто чудо простецкое», и перечисляет бесконечные вариации глаголов разрушительных («бей! пали! тащи!» и прочее). К прискорбию, у Каменского нет силы передать пугачевскую стихию русской души. Лирик среднего порядка с сильным влиянием Бальмонта, он дальше милых звукоподражательных строчек не идет. Мы перечислили поэтов, очарованных катастрофой, теперь перейдем к потрясенным ею. Бальмонт неоднократно обличал героев Октября. Но вряд ли русская поэзия знает другого поэта, столь замкнутого в свои личные переживания. Несмотря на кажущийся пантеизм его стихов, он всегда чувствует лишь свое горе, свою радость. Его мир прекрасен, но тесен. Передать народное горе он не может, ибо для этого надо взглянуть

впервые на мир видящими глазами и найти другой, не-бальмонтовский язык. В его новых стихах, как и в памятных «Песнях Мстителя», много негодования, резких слов, но нет убедительности.

Обличает и Максимилиан Волошин в своих безукоризненных сонетах. Как ныне в моде, припоминает картины французской революции и ссылается на Апокалипсис. Любители смогут залюбоваться тонкой работой, но никого эти холодные строфы не взволнуют. Недавно вышел сборник стихов Волошина «Иверни». Название достаточно красноречиво. Есть и ныне люди, на краю смерти хранящие в ларцах драгоценные каменья, но даже они могли убедиться, как легко золото превращается в жалкий прах.

Гумилев в «китайских» и прочих стихах тоже пробует в шлюпке заняться ювелирной работой. Но для этого ему недостает многого.

Со спасательным, кругом на ветру, ежась, но не унывая, Зинаида Гиппиус утешается раздумиями.[26] Ее новая книга стихов — дневник ума, не сердца.

Один в стороне, Вячеслав Иванов молится. За внешним великолепием «Песен Смутного Времени» легко почуять сыновью скорбь. Христианская слеза затуманила ясные, созданные для языческой радости, глаза. Но тяжелый пурпур одежд слишком часто скрывает биение сердца. Всесокрушающий вихрь не сорвал с Вячеслава Иванова ни одного праздничного хитона, и по-прежнему его слова давят своей ненужной роскошью.

Анна Ахматова слишком занята своей душевной катастрофой, чтоб слушать рев волн и крики тонущих. Несколько лет тому назад она предстала пред нами с душой богохульной и нежной, с проникновенными молитвами и дамскими ужимками (муфта и прочее). С тех пор успела народиться целая «ахматовская» школа, погубившая немало провинциальных барышень. Сама же поэтесса легко отказалась от тех эффектных приемов, которые воспринимались многими как ее существо. Ее чрезмерно безысходный и томительный «Вечер» был книгой юности, утренних, горьких туманов. Теперь настал полдень, трудный и ясный. Линии закончены и давят своей неподвижностью. Холодный, белый голубь слепит своей бесстрастностью. Где былая интимность образов, вольный ритм, далекие созвучья? Классические строфы «Белой Стаи» — это почти хрестоматия, и порой с грустью вспоминаешь о капризной и мятежной девушке... Но среди запустения российской поэзии иные стихи Ахматовой (о войне и другие) являются великой радостью. Она на палубе, со скрещенными на груди руками, глядит на пылающий север.

Среди других поэтесс особенно примечательна Марина Цветаева с языческой, буйной радостью бытия. Она слышит голос смерти и

не верит в спасение, но жизнь столь прекрасна, что и последние минуты озарены неостывающим Солнцем. В этот черный год особенно мила Цветаевой родимая Москва, и только накануне конца, в наши дни, могли родиться подобные гимны жизни.

Другая поэтесса, Вера Инбер, любит не жизнь, но смерть. Правда, ее смерть — отнюдь не зловещая балерина средневековых танцев, не мудрая наставница, но легкая фея сна. В «Горькой Усладе» много (хоть и меньше, чем в «Печальном Вине») кокетства и порой провинциального жеманства. Быть может, в увлечении смертью играет некоторую роль мысль об интересной бледности лица... В душной каюте, забыв о спасательных кругах, за бокалом недопитого вина, Инбер глядит в зеркало: томные глаза отражают сладкое головокружение, миг между жизнью и последним сном.

Женщина, уже мертвая, может еще уделять жизни и, умирая, жить. Об этом Чуде материнства вновь напоминает маленькая книжка Софьи Дубновой «Мать».

Наталья Крандиевская все еще не верит ни воплям гибнущих, ни зловещей суетне, ни ветру. В сдержанных и плавных стихах она попрежнему томится от ровного хода жизни и жаждет «освобождающей потери». Слепа ли она, или жадное сердце жаждет не этого ветра?

Ни о чем не думает и ничего не ищет Елизавета Кузьмина-Караваева.[27] Она может сейчас только дико и протяжно выть над трупом матери-России. В эту минуту не говорите ей о Воскресении... Россия для нее — не понятие, но мать во плоти, и слишком велика мука. Погибла ведь своя собственная душа, ее святая греховность и порочный крест...

Любопытны стихи новой поэтессы Веры Меркурьевой.[28] Она уже давно потеряла все, даже последнюю ниточку, отделяющую добро от зла. Небом и адом она интересуется как-то по-этнографически. Страшный суд ей кажется чем-то из «хроники происшествий». Впрочем, как и самому дьяволу, ей даны минутами младенческие слезы, и, возможно, что она уже в водах океана, забыв об Индии и Вячеславе Великолепном,[29] робко шепчет «Отче наш».

Еще одно чувство расцвело на нашем корабле — жалость. Ею полны книги двух молодых поэтов: Рюрика Ивнева и Натана Венгрова. Оба они исполнены буйной всезатопляющей жалости, чувствуя, что весь мир ныне «не жилец». Оба часто от остроты и новизны чувства теряют дар речи и воют как забытые, одинокие, чующие недоброе псы. Только Ивнев более жалеет себя и мир, а Венгров — мир и себя.

Одни наслаждаются предсмертной суматохой, другие испуганы ею. Одни молятся, другие пьют вино. Одни пишут о гибели России, другие — о красоте японских собачек.

Но тщетно искать и у тех и у других новых слов. А ведь должен же смертный час — единый — отличаться от многих часов жизни? Быть может, и нет никакой смерти, и спасательные лодки отличаются известным комфортом...

А впереди новый пароход и прежние забавы: альманахи с именами всех созвездий, акростихи, экстра-футуристические скандалы и прочее, пока Всемогущему не угодно будет прекратить сии привлекательные рейсы.

(*1918*)

«Редакция, во многом не согласная с автором, печатает статью на началах свободной дискуссии» (примечание редакции альманаха «Ипокрена»).

О ПРАВЕДНИКАХ[30]

Цепляясь за спасательные круги, балки и перевернутые лодки, мы стали и бояться смерти, и верить в спасение. Мы не считаем набегающих грозных волн, из которых одна, быть может, будет для нас последней. Нам больше не снятся прекрасные фрески в каютах и сладкая музыка, звеневшая в тот миг, когда злая мина пробила броню корабля. Мы не видим друг друга, жалобы и крики сливаются с гулом вод, и усталому глазу мнится, что уж пробил час и кругом лишь одна клокочущая пустыня. Погибнет ли все, вся культура, все этажи и классы — Достоевский и the tango, Россия и ванны из оникса, погибнет ли? Или, быть может, помощь-чудо, размягчающая сердца американская проповедь, угодник, разорвавший красные полотнища на кремлевских стенах, лодочка с сенегальцами, вооруженными амулетами и увесистыми косарями. Мы устали ждать и верить, ибо слепые приходят в Лурд[31] на один день, чают, молятся и, непрозревшие, вновь идут по своим дорогам покорно выпрашивать гроши. Вы ещё живы, Иван Иванович? Да? Тогда спешите, ещё можно достать мартелевский коньяк, познакомиться с m-lle Лили из Вены и ночью побаловаться в «Би-ба-бо».[32]

Усталые, неверящие, не помнящие даже былого, обломки всесильного корабля, мы ещё можем жевать в паштетных и пить в кабачках. Поет труба архангела, но Марья Петровна ещё хочет разок в «баре» выпить коктай. И раздастся над пучиной океана не величавый псалом, но визгливая «ойра». Ещё час, день, год? Все равно...

Но, Господи, не ради ли десяти праведников Ты хотел пощадить грешный Содом? И средь «буржуазной черни» Крещатика, слушая запах пудры и жирных котлет, я думаю о далекой Москве. Не о былой Москве, смуглолицей, барской, ревнивой и веселой, нет, о страдалице, трижды распятой. О Москве, которую я видел в последний раз в эту злую и темную осень. Я думаю о просторных пустых площадях, о заколоченных лавках, о буйных матросах, ночью шатающихся по Тверской, и о призрачных светящихся личиках голодных, умирающих ребят. Я думаю о Москве тихой, безмолвной, которая

средь оркестров китайцев и гудков автомобилей нема, перст наложив на искривленные уста, о Москве, явившей лик «возвышенной стыдливости страдания». Я думаю о людях, погибающих там, которые тоже ждут смерти от таинственного вала, но без танго и без котлет. И ещё я думаю о далеких поэтах, оставшихся там, за рубежом...

Есть дни, когда искусство вновь из гостиных уходит в катакомбы. Искусство — жертва, подвиг, Голгофа. Ибо в граде, где Господь гоним, не потерпят его жрецов. Вновь торжественным и величавым становится искусство, которое накануне казалось лишь тонкой игрой. О, до забавы ли на Кресте? Здесь, в Киеве, читайте стишки о «Стилосах Александрии»[33] или об извращенной болонке, покупайте, киевлянки, сумочки с футуристическими разводами, за сосисками взирайте на мистерию. Не все искусство еще пошло на домашнее употребление; кроме румынских музыкантов, портных и драпировщиков, есть ещё мученики.

Я вижу в кабинете под сладким грузом мудрых книг Вячеслава Иванова. На юном лице блуждает улыбка, будто прислушивается он к далекому смутному голосу. Что слышит он и почему склонился над исписанным листом? Слагает ли прозрачные ямбы о видениях своего младенчества или подымает пелену с эллинских мистерий? Кто он? Мудрый отрок? Или юный старец? За окном пустынный бульвар, на котором постреливают красноармейцы, и дальше дома черные, дома опустелые, ожесточенные люди. Ведь это смерть, и кому нужны дивные зовы пылающего сердца?

Но смуглеет Иван Великий, а над ним в осеннем небе золотое светило, и вдохновенный поэт среди смерти славит Бытие.

В эту комнату приходит неистовый Бердяев, светящийся тихим светом Булгаков, непримиримый и мятежный Гершензон. Во тьме, объявшей землю, горят ещё окна кабинетов, где мудрецы и поэты творят свое «ненужное» дело. Вы любите детям говорить о героях, не забудьте же сказать им о людях обреченных, гонимых голодающих, поруганных, которые в кабинете «Вячеслава Великолепного» горели высшей тоской и любовью, беседуя о пророчестве Соловьева.

Пробегает по грязным, замызганным улицам величавый и нелепый Бальмонт. Прохожие, разыскивая фунт хлеба, ко всему безразличные, на минуту останавливаются. Как тропическая птица, яркий и нездешний, он напоминает им о золоте солнца, о зареве зорь, о синеве лазури. Он глядит и не видит, слушает и не слышит и, рассеянный, откинув назад голову, неуклюжей походкой птицы бежит куда-то. О, и для него, для поэта светлой радости, ныне страдные дни! Он объездил весь свет, но и в Египте и в Мексике тосковал о России. Он бы замолк от муки теперь, если бы мог молчать. Но он должен петь,

ибо на то Господня воля. Помню, на фронте, когда замолкали пушки, иной раз на рассвете жутко звенел птичий щебет — не так ли поет Бальмонт, и не оттого ли страшно было слушать его стихи с длинными звонкими «ннн» в дни сентябрьских убийств?

Они все остались там... Тихий, задумчивый Зайцев, знающий мир на земле и Хозяина в мире. Он переводит ныне дантовский «Ад». Исступленный и неутомимый Чулков пишет книгу о национальном лике Пушкина. Уединившись, работает, лихорадочно спеша, глядя на невиданные часы, Степун.[34]

Погибнем, но будет жизнь, и когда-нибудь для человека иного мира, иной культуры все же будет возвышающей легендой этот страшный закат в Москве.

А если придет чудо, передадут немногие в руки новой России светильники, зажженные верой и любовью, сбереженные в дни черных бурь. Ибо не только заревом пушек и доменных печей спасается страна, но и слабыми огоньками в тиши осажденных кабинетов...

И подумав о Москве и досказав дорогие имена, снова на своей доске погружаюсь в небытие, гляжу на темные воды и лениво гадаю, погибнет, спасется, погибнет...

Нет, не погибнет! Господи, Ты видишь праведников — верую, ими спасемся.

О ПОЭЗИИ
(Случайные записи)[35]

I

«В начале было Слово, и Слово было Бог» — является для нас не только божественным откровением, но и свидетельством о первозданном назначении поэзии как искусства слова. Слово — действие, слово — творческое начало бытия.

Сначала было создано слово — потом мир. Звезды, цветы, гады родились лишь тогда, когда Адам назвал их, называя, вызвал к жизни. Любой человек, в беспечности называющий любое слово, не знал, что он кудесник, что вызванные из небытия его голосом ручные привидения одарены ныне именем, а следовательно, и плотью.

Поэзия возникла не от песни, не от повести, но от заговора, заклинания. Когда человек, пресытившись данной ему властью слова, перестал вещать и начал болтать, — данную тайну «Слова—Бога» сохранил цех людей, всеми презираемый и в то же время у всех вызывающий поклонение, — это кудесники, маги, знахари. Это наши прародители. Знахарь мог заставить нелюбящую полюбить, дождь хлынуть на сухие нивы, змею спрятать жало, кровь остановить, чтобы не бежала из раны.

Слово несло жизнь, любовь, смерть. «Что меч перед словом?» — говорят кастильцы.

Действительно, мечом можно убить, но только слово воскрешает мертвых, вызывает воду из камня, останавливает течение светил.

Чтобы понять высокое назначение поэзии, надо забыть легкомысленные игры провансальских труверов, жонглировавших словами, потерявшими вес и силу. Лучше повторить заговор темного олонецкого знахаря, который он шепчет над строптивой коровой: «Господи Боже, благослови! Как основана земля на трех китах, на трех китищах, как с места на место земля не шевелилась, — не дай ей, Господи, ни ножного лягания, ни хвостового махания, ни рогового бодания. Стой горой и дой рекой, озеро сметаны, реку молока. Ключ и замок словам моим».

II

Для современного человека в его жизни слово только передаточный аппарат, средство наиболее точного выражения его мысли. Кто в жалкой лаконичности нашей речи, подобной языку телеграмм и пошлой болтовне гостиной, в коммерческом кодексе газет и митингов распознает черты божественного слова? Только в немногие, исключительные по своей важности минуты жизни человек произносит слово как таковое, пытаясь им достичь того, перед чем бессильна ясная мысль.

Вдумайтесь в то, как мы повторяем молитву. Разве нам важен логический смысл просьбы или восхваления, а не их таинственная сила? Ведь «Отче наш» — это заговор. Мы заговариваем Бога, и каким прекрасным в своей древности является для нас темное «аминь» — замок и ключ, слово из слов.

Когда человек действует мыслью, он осуждает, порицает. Но высшее орудие, «бессмысленное» проклятие, только оно непоправимо рассекает цепь, связующую людей; когда увещевания, доводы рассудка бессильны, человек вспоминает наивные, почти младенческие мольбы, ибо только слово может спасти от неизбежности.

В любовных признаниях, нежном шепоте, меж поцелуями двух влюбленных менее всего желания точно и ясно выразить степень и характер своего чувства, — каждое слово — приворотное зелье — действие, ранящий душу поцелуй. Имена, которыми крестят друг друга возлюбленные, почти никогда не взяты из святцев. Это магические формулы, и поэт Баратынский хорошо знал их силу, веря, что таким «своенравным» названием он после смерти призовет к себе из хаоса мертвую подругу, преодолев разлуку и смерть.

Молитва, бранный клич, мольба умирающего, любовные ласки — вот кельи, в которых хранится еще огнь слова. Это минуты, а из дней, годов он изгнан и, бережно подхваченный поэтами, перенесен в стихи. Знаю, что сие покажется забавным, но повторяю: Сологуб и Иннокентий Анненский из томиков затрепанных выходят и ворожат над изумленной «любительницей» поэзии, как знахарь над бодающейся буренушкой. К прискорбию, иные поэты забывают о тайне цеха, они соблазняются легкой добычей мысли, перестают заговаривать и начинают уговаривать.

«Проза» Ремизова, Белого, Сологуба — это «поэзия», то есть победа с помощью слова; стихи Брюсова — научная поэзия; произведения «Пролеткульта», экзотический «Бедекер» Гумилева и другие — только проза, мыслью облаченная в одеяние поэзии, с легко обретаемыми в каждой костюмерной (или, по-современному, — студии стиховедения) бубенцами рифм и картонными латами ямба или анапеста.

ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ[36]

1. Космическая буря

Нет, не молчат раненые музы. Средь бранных кличей еще громче звучат их вещие голоса, напоминая оглушенному миру о вечном торжестве звука, линии, слова. В моей руке не меч, только хрупкая свирель. Но великий ветер — не я — дует в нее, и грому подобен каждый стих. Из тесной формы в мучительном трепетании исходит дух, и от него становится в мире неуютно, жутко и радостно, будто вселенская вьюга захватила нашу исступленную землю.

Встают видения и кружат человека. Душный до смрада июльский день, и точно первые осенние листья, взметенные ветром, несущимся Бог весть куда. Люди — нельзя ждать! Зачем? Куда? Бегу! Ура! Красные флажки весной, воробьи, сумасшедшие гимназистки... Октябрьский ветер — «Совет», «Комитет безопасности» — куб, уб? Месяцы, как мгновения и как века. «Радио», и над миллионами сгрудившихся безумных людей — там, высоко — звездная буря.

Как смешны маленькие люди с жалкими аппаратами, с пухлыми истрепанными томами, которые пытаются определить направление четырех ветров и мнят себя еще вождями. Первая песчинка, занесенная ветром, ты впереди, но разве знаешь ты, доколе тебе лететь и где пасть? Где-то в аккуратном кабинете Лондона сидел над чертежами изобретатель танков, а в Башкирии косоглазые упрямые пастухи учиняли свой совдеп. Не все ли они исполняли непостижимую волю Того, кто бросил в воды Эфира и закрутил — вертись! несись! — нашу дикую звезду?

Я знаю — многие, куражась, падая и танцуя, верят, что они только стройно и ровно шагают к намеченной еще в таком-то году, еще на таком-то съезде цели. Они верстовыми столбами разметили небесный океан и хотят буйное дыхание яростного творца подчинить каким-то «директивам». Они мудры — о, да! Но двадцать веков тому назад, когда назаретский Плотник и кровавые варвары бросили в мир неистовый огонь, когда немыслимая Революция заметалась по площа-

дям Рима, — многие уже кичились мудростью. Но не о них ли святой бунтарь, вспомнив путь в Дамаск, сказал: «Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, то будь безумным, чтобы быть мудрым». Но современные Савлы и Павлы резолюциями, крохотными листочками ограждают себя от смерча. Они не знают благословенного безумия — они никогда, никогда не будут мудрыми!

Я слеп и счастлив, что не вижу путей, а только слышу в поющей ночи голоса вьюги. Наш маяк пролетариат, но я боюсь, не слишком ли он близко от меня, а ведь нам лететь далеко, в гудящий хаос. Я знаю, что в России, в Европе, на Земле развернулся занавес времен. Великая трагедия! Но является ли пролетариат автором и режиссером или только одним из актеров мирового хора — этого я не знаю. Революционная сущность его духа для меня остается невыясненной и спорной. Расшатаны основы прежней циничной материалистической культуры. К старому нет возврата, в этом высшая радость нашей эпохи, но грядущий мир закрыт пеленою. Беременен ли пролетариат новым сознанием или он является неотделимой составной частью умирающего мира и погибнет, как Самсон, под сводами храма?[37]

Официальный поэт Маяковский уже возгласил нам о земле обетованной. Оказывается, в ней «фешенебельные гостиные» с мягкой мебелью. Бедные! Взлетев, они хотят присесть на облако, успокоиться в каком-нибудь надмирном кресле. «Цель опрокинута»! Но ветер мчит и опрокидывает комфортабельные кресла, не думая о том, кто в них сейчас дремлет.[38] Нет, не учет и расчет несет революция, но новый пафос, новое религиозное сознание, которое пробивается огненным ключом из-под тверди земли. Вы верите, что оно явится в пределах постигаемого вами нового социального строя. Ваша вера, как и всякая, есть «облегчение вещей невидимых», один из миллионов путей. А сейчас я гляжу в окно — ночь, черная нераздельная ночь. Ничего не видно, только доносится топот прошедших солдат, да ветер, ветер... И мнится сердцу — необходимое пепелище — здесь высились города: заводы и академии, храмы и блудилища — ничего нет, только под стонами рыжего светила резвится молодое племя, все потерявшее и трижды свободное.

2. Вечное и современное

Грядущий человек создаст новое искусство. Предчувствия его сквозят у современных художников. Разве не завертелся в водовороте Скрябин, разве не плыл на своем «пьяном корабле» в эфире мятеж-

ный Рембо, разве Пикассо, беспощадно рассекая плоть, не сжимал в своей руке оператора летучее сердце земли? Мы, художники, раньше всех ослепли, мы первыми сошли с ума. В творческом сне мы видели дальше социолога или историка. Мы создали великое искусство канунов. Но кто угадает, что за нами, чем наш век явится в дивной цепи времен? Рождение и смерть похожи друг на друга. Бабочка, мучительно пытающаяся выйти из кокона, как будто умирает, а агония напоминает роды. Может быть, пыльный исследователь 30-го века напишет: «В начале 20-го столетия, в эпоху войн и революций появились первые предтечи великого восхождения искусства», а, может быть, только вскользь упомянут о «последних эпигонах умиравшей культуры».

Будет ли оно исходить от нас или нет, искусство грядущего будет новым по своей форме. Сущность искусства пребывает неизменной. Никакие перевороты не могут упразднить вечного триединого таинства, из которого исходит творчество. Рождение — любовь — смерть: это непостижимые законы для Сатурна и для тли, для Адама и для последнего человека. Пафос искусства не в костюме, не в быте, не в правах: Соломон, царь Иерусалима, в золотом хитоне, а товарищ Соломон, член районного комитета, — в куцем пиджаке — единой ночью, любя, сжимая тленную плоть, оба соприкасались с Млечным Путем и с малой былинкой, в экстазе постигая душу Космоса. Тайна рожденья каждого дня, каждого слова, Вселенной и букашки — не этим ли вдохновлялись творцы Книги Бытия? Но к этому же источнику припадает и новый «усовершенствованный» человек будущего. Только те, кто не видит ни звезд, ни земли, могут думать, что у будущего искусства будет новая, оторванная от прежнего душа. Можно разрушить величественные царства, но нельзя уничтожить маленький знак бесконечности, связующий несуществующее начало с никогда не возможным концом.

Душа искусства вечна, но плоть его рождается, умирает и меняется каждый час. Я уже сказал, что, быть может, мы предчувствуем новые формы. Порой они непонятны толпам, как будто сейчас можно что-либо понять, летя ощупать и уютно обосноваться. «Мудрецы», революционные в политике, в области духа, этики, чувств, искусства, глубоко реакционны. Мило занимаются перекрашиванием вывесок теперь, не заглядывая, что там внутри. Галерку в партер, партер на галерку, но забыли (или не могут?) изменить репертуар. Под стихами Маяковского о том, что вместо «небесных сластей» и «бумажных страстей» надо заполучить хороший каравай хлеба и здоровую бабу, — подпишется каждый, слегка отощавший спекулянт.[39] Из заседаний рождаются только резолюции, искусство же — до и после. А если

бы в спальни и в кабинеты революционеров, на заводы и в канцелярии пришли бы апостол Павел и Будда, философ Сковорода или террорист Каляев, они бы объявили всех их — ох! даже самых крайних — «контрреволюционерами». Еще ветер не проник в души. Еще в ямбах восхваляют «коммунистические конвенты» и полагают, что сие — современность.

Лик современности непознаваем, но мы видим тысячи ее ликов. Войны и мятежи, религиозное томление и фанатический атеизм, пренебрежение материальными благами во имя духовных и борьба за благополучие, озверение, взрывы этического исступления — все это ее движущие силы. Мы видим в современном искусстве самые различные устремления, враждебные друг другу. Футуристы тщатся передать движение, один бег, кубисты ищут спокойной монументальности. Маяковский вязнет в низинах натурализма, газеты и фотографии. Супрематисты задыхаются в безвоздушной абстракции. Пикассо утверждает вес и право материи. Андрей Белый весь изошел в холодной духовности и т. д. Новая книга поэта враждует с предыдущей. Ищут путей, чтобы не идти по ним, найдя. Но есть нечто связующее всех — и это душа современности. Она не в «изме», не в том или ином приеме, она в предчувствии, в томлении, в кружении, в «канунности» дней. Мудрецы объявят: поезд идет туда-то, мы на такой-то станции. А художники — слепые и, следовательно, зрячие — отвечают: все это лишь буйные кануны неведомого завтра. Вы хорошо составили расписание, но вы забыли, что машинист для того, чтобы понять мудрость сего века, сошел с ума и правит поезд на пляшущие семафоры звезд.

3. Классовое искусство

«Нет» — это секира, вихрь, костер. Но стихи о лезвии меча, о пляске ветра, о разливе огня уже таят в себе, пусть в тьме и хаосе, начала всепримиряющей гармонии. У поэта для мира только святое «да». Искусство не может жить отрицанием, обличая, бунтуя, все равно оно оправдывает бытие. Художник всегда утверждает, в мгновенном, преходящем находит вечное. Творения, лишенные этого непреходящего света, звездного семени, мелькают, тонут в днях, как газетная статья или рекламный плакат. Но только временным, меняющимся языком можем мы говорить о заветном и неизменном. Пафос искусства, его душа — от тверди земли и от вселенской, небесной степи, но содержание, образы, формы, ритм — от быта, эпохи, нации. Истинный художник всегда современен, дитя своего века и

своего народа. Мирская душа, немая и томящаяся невоплощенными образами, в нем обретает своего первого глашатая. Он не у руля, не над картой, но глядя на яростные годы и на недвижное небо.

Хотите почуять на щеке дыхание былых веков, увидеть здесь, рядом с вами, проясненного эллина или исступленного испанца умирающей Империи, строгого флорентийца треченто[40] или романтического барина, поселившего олимпийцев в псковское село? Не клонитесь над пыльным фолиантом, прочтите строфы «Илиады» или дантовские терцины, новеллы Сервантеса или «Онегина». Взгляните на флорентийскую компанию или на портреты Греко. Падет занавес былого, под вашими перстами вы почуете теплую, трепетную плоть отгоревших веков. Но читайте еще, лучше глядите — не только былое вы обретете, нет, биение вашего сердца услышите под древней тогой, рыцарскими латами или пепельным фраком.

Легко, увлекшись пышным облачением, не разглядеть вещих очей, не расслышать пророческого голоса. Легко, прочтя соответствующие брошюры и запасшись десятком этикеток, определить Сервантеса выразителем умирающих феодалов, а Пушкина певцом молодой русской буржуазии. Но вряд ли найдется пролетарий, который, читая «Дон Кихота», не почует в мрачном рыцаре своего брата, мало интересуясь этой официальной классификацией. Истинное великое искусство не может быть классовым — его душа вечна, его плоть всенародна.

Наш век — огонь и смерчь. Всякий современный художник — сын революции. Она, разумеется, не в казенных виршах с надлежащими атрибутами, она в его душе, слепая и всесильная, ломающая заросли девственных лесов мечты, крушащая скалы давней веры. Она в оргиях красок, в безумии ритма, в извечном хаосе помыслов и чувств. Художник, способный ныне лепетать о версальских маркизах или о веселом файвоклоке,[41] прежде всего несовременен. Но так же несовременны старательные стихи о «красных знаменах» под Надсона или передвижнические полотна, изображающие восстание. Зато в монументальных построениях кубистов, в «Петербурге» Белого, в якобы средневековой «Розе и Кресте» Блока, в причитаниях Ремизова трепещет мятежная душа нашей эпохи. Если условно признать пролетариат единственным подражателем и зодчим наших дней, следует мистические видения Белого или дьявольскую математику Малевича причислить к «искусству пролетариата». И придется отнести к «буржуазному» — т. е. ко вчерашнему отжившему творчеству произведения Демьяна Бедного, Леонтия Котомки[42] и прочих. Искусство выявляет современность. Итак, если современное, томящееся и безумствующее

вы называете «пролетарским», то — да здравствует «пролетарское искусство» Пикассо и Блока, Гончаровой и Хлебникова!

Если же вы именуете «пролетарским» неведомое завтра, то вы крестите неведомое, налетающий ветер, невставшее светило. Зачем глядеть в святцы, когда не знаешь, кто родится, мальчик или девочка, святой или черт? Наши дни несут в себе великий плод. Поэт новых дней посмеется над вашими безукоризненными прогнозами и журнальными дискуссиями. Я понимаю жажду многих стать пророками, но увы! Их очи не раскрыты перстам серафима, им невнятен гул идущих времен. Мерят, исчисляют, пишут. В своих предсказаниях принижают идущий вал до уровня своего, ибо не могут вырваться из круга современности. Но не только подобными исчислениями занимаются. Бродят вокруг беременной нетерпеливые и каждый вздох принимают за час свершения. Насадители «пролетарского искусства» устраивают преждевременные роды. В руках любопытствующих месячный зародыш, по которому нельзя опознать даже общих черт. Самые гнилые жалкие пни, снабженные штампом «пролеткульта», выдаются за новые побеги. Нерожденного окрестили, записали в партию и даже установили его образ жизни, вкусы, привычки. Бедный младенец, какие крепкие пеленки уготовлены для него!..

Оказывается, грядущее «пролетарское» искусство будет не статичным, но исключительно динамичным, оно не станет выявлять отчаянье или скорбь, но только бодрость или радость и пр. Даже примененный к современному пролетарию-борцу этот план души, составленный в каком-нибудь комитете, смешон. Работница идет на баррикады, вся она движенье, вихрь — и вот она же кладет руку на свое отягченное чрево или подносит младенца к груди — все в ней спокойствие, созерцание, тишина. Разве отменяются каким-либо переворотом законы природы, разве перестанет весна взмывать в душах томление, бунт, веселую тоску, а осень наводить на них примиряющую грусть, мудрую скорбь? Социальная революция может уменьшить несправедливость, смягчить некоторые тяготы жизни, но попрежнему смерть будет уводить людей в свой хоровод, по-прежнему будет томить сердце неразрешимый узел любви и страстей, и в 21 веке, как и в первом, искусство выявит предельное отчаяние, пафос великой безнадежности. Предсказатели хотят младенца однобокого, аккуратного, паиньку. Родившись, он их немало испугает, когда вместо примерки готовых костюмчиков начнет резвиться на вселенском лугу, великий, непостижимый, неожиданный, как все, что рождается вновь.

В настоящем — «пролетарское» искусство лишь ярлык для всего современного, в грядущем — преступление против гинекологии или

жажда слепого стать проводником. Но есть еще третье применение для термина. Я говорю о стремлении создать искусство, обслуживающее политические и экономические интересы пролетариата. Вряд ли это служебное, прикладное мастерство можно назвать искусством. Средневековье кроме прекрасных эпических поэм оставило «профессиональные» рыцарские баллады. Мы в России имели не только Достоевского, но и Игоря Северянина или Арцыбашева, обслуживавших сонных тупых мещан. Великое искусство для всех: былины для т. н. буржуазного художника, Пушкин — для поэта-пролетария. Но ночные столики мюнхенских декораторов, но адюльтерные пьесы, но стихи о «шабли во льду»[43] только для буржуазного класса, для его прихоти и забавы. Если мы возьмем с точки зрения музыки «Интернационал», если обратимся к «Мистерии-буфф» Маяковского или к плакатам, пестреющим на улицах, мы увидим, что уже имеется служебное пролетарское «искусство», которое, конечно, умрет, не оставив следа, ибо не таит никаких иных устремлений, кроме газетной суетни или митингового крика. Потомки будут гореть, бунтовать и любить вместе с нами, читая Блока или Сологуба, но о пролетарской поэзии (в указанном смысле этого слова) упомянет лишь вскользь историк.

ЗВЕЗДНАЯ БУРЯ И ФЕШЕНЕБЕЛЬНЫЕ ГОСТИНЫЕ[44]

С алтарей и с кафедр долгие века говорили о сладчайшем смирении, но кто без страха мог припомнить непостижимый возглас Христа: «Огонь пришел Я низвесть на землю». Любовались ясными звездами, не слыша там, в небесах, диких песен несущихся миров. А из земной утробы, разбухая, прорастали бледные побеги ползучей плоти, разлученной с душой. Ныне земля переживает двойное чудо в одних свершениях, два лика единой эпохи.

На горы и долы, на алчущие города низведен вселенский огонь, опаливший души, закрутивший мирские толпы. Но чрево земли взалкало, отвергло дух и вечность, чудище, разметавшись в плотской истоме, обрывает звездный виноград и пользует солнце как совершенную печь. Две враждующие стихии в современности, в ее сердце откормленный удав и пылающий голубь.

Это началось давно. Предчувствия томили Европу, мирно дремавшую на террасе кафе. Лейпцигский профессор, прочитав Достоевского, пугливо шептал: «Сумасшедший или пророк?» и уносил подальше из спальной опасный томик.

Какие-то испанцы резвились, бросая в небо, в короля, в своих жен бомбы. На пьяном корабле уплыл в Харрару к восторженным неграм мальчишка Рембо. Заглянув в черную дыру, там, где сияла прежде бирюзовая эмаль, отсек свое пылающее ухо Ван-Гог. Венки на стене Пер-Лашез, не засыхая, цвели кровяными гвоздиками.

Закружился в водовороте, к себе пригвожденный, Скрябин. Ученые в уютных кабинетах чертили — заклиная дьявола — планы подводных лодок, аэропланов, танков. Наконец горячие ключи пробили земную кору. Безумие гениев стало безумием мира. В смрадные, распаленные дни после четырнадцатого года сошли с ума все — от Вильгельма до сенегальца, от Пикассо до писаря из Царицына. Связь времен распалась. Прежняя гармония прорвана, еще бесформенными потоками, не мысля о берегах, несется по земле извечный Дух. Кто не чует присутствия космических сил в современности, кто хочет о

ней судить по газетам, съездам и революциям — безнадежно слеп. Не ночь просто над миром, но тютчевский оголенный хаос, в выстрелах и стонах, в предсмертных молитвах, в гимнах расстрелянных, в топоте проходящих батальонов. Не дождь, но потоп, не гроза, но очищение дряхлого мира в огненной купели. Европа томится, трепещет, горит под яростным дыханием единого творческого Духа. Несутся, бьются под разными знаменами, с разными песнями, народ против народа, класс против класса, партия против партии, но с тем же низведенным свыше огнем в сердцах.

Это сверху, а снизу из глубин плоти, материи, праха вышли трезвые безумцы, математики революции! Они тоже давно томились в смердящих столицах Европы. Они — люди всех наций и всех классов, у них, как у нас, глаза, волосы, язык. Но это машина, жаждущая идти против работника, плоть, порвавшая с духом.

Это разница во времени, в языке, в костюме, но это не революция! Материалисты решили предоставить звезды астрономам, отвести для Бога музейную залу и разрешить космические страсти декретами о разводе. Они победили задолго до октября, ибо Европа двадцатого века была торжеством и завершением материализма. Война и революция явились не борьбой за новые идеи, но катастрофами, порожденными гниением неодухотворенной плоти. Слабый человек, я могу томиться и жалеть о гибели творцов и творений.

Я люблю искусство современности, мучительное, бесформенное, взыскующее, воистину искусство канунов, Белого и Хлебникова, Блуа[45] и Папини,[46] Пикассо и Татлина. Тысячи иных, еще безымянных, несутся к тому пределу, за которым вечность, в жажде передать вневременную мелодию хаоса нашими бессвязными, дикими, летучими словами.

Но пытающиеся остановиться среди вьюги хотят тоже творить. Канонизируя мгновенное состояние народов, они тщатся еще увенчать его пламенем искусства. Это идеологи так называемого «пролетарского» искусства. Их ощущение современности ярче всего передал когда-то мятежный поэт, а ныне казенный бард коммуны Маяковский в своей последней пьесе «Мистерия-буфф». Там очень четко отмечены причины: надоели «небесные сласти» и «бумажные страсти», хотим «жрать» и жить с здоровой бабой (в другом месте, впрочем, еще проще — прославляется «блуд»). Спросите тысячи тысяч спекулянтов, банкиров, маклеров, не подпишутся ли они под этими пожеланиями. Стол со всякими яствами, как алтарь и святыни, должен погибнуть в огне наших дней. Истинные бунтари Герцен или Бакунин с негодованием отвертывались от красных мещан, видя, что рвущиеся к вкусному соусу еще тупее и страшнее объевшихся и пресыщенных, которых легко выкинуть прочь одним пинком.

Маяковский рассказывает, как «революционеры», переплыв моря и океаны, скинув в море «буржуев», произведя, как подобает, две революции, пришли в новый коммунистический рай. Пророк новой (ох, какой старой!) веры вещает:

Судите сами: Христово небо ль,
евангелистов голодное небо ли?
В раю моем залы ломит мебель,
услуг электрических покой фешенебелен.

Да, это не Христово небо, не евангелистов голодное небо и даже не земля, а просто старая знакомая гостиная с золочеными Людовиками, в которую врываются неофиты «новой» веры с реквизионными ордерами. Неужели мы томились, неслись, умирали только затем, чтобы, описав несколько кругов, вернуться в фешенебельную мерзость мещанского общества?

Все, что преподносится ныне как искусство «революционное» и «пролетарское», безнадежно мертво. Слепой может, размахивая штыком, убить дракона, но он никогда не поймет, кого сразил, более того, если бы он видел, быть может, штык выпал бы из его рук. Все поэты «пролеткультов» — слепцы, не понимающие величия нашей эпохи. Они полагают, что прославление коммунистического благополучия, перечень лозунгов знамени, придворные мадригалы и прочее — это и есть новое искусство.

Выхваченные, как одно звено, они остаются жалкой — земной суетней, достойной хроникера, но не поэта. «Плач о погибели земли Русской» Ремизова или клерикальные бредни Леона Блуа — мятеж, а музыка «Интернационала», стихи из «Правды», всякие агитационные плакаты — стоячее, зацветшее болото.

Счастье нашего времени в его лете. Сегодня — для завтра мертво. Можно верить, что коммунистическая программа — новое Евангелие, что человечество успокоится в фешенебельных креслах мюнхенских декораторов, взятых на учет. Можно эту веру подкреплять соответствующими карами и разрешениями: печатать Демьяна Бедного и устранить Вячеслава Иванова; вместо «Розы и Креста» ставить «Красные Зори»[47] или «Борьбу за Власть Советов на Кубани». Внешний успех обеспечен — тысячи «пролеткультов», в книжных магазинах только стихи о фабричных гудках и демонстрациях, на улицах плакаты мастеров из «Синего журнала»,[48] представляющие лихих красноармейцев. Это можно устроить, но нельзя никакими декретами насадить искусство по соответствующим директивам, но никакими запретами нельзя остановить безудержный ветер, творческую бурю, которая теперь охватила мир.

Смысл знамений наших дней велик. Он, конечно, не по плечу идеологам коммунизма. Мы трепещем на перевале. В небесах пылают две зори, закатная и восходная. Новый день, омытый нашей кровью, встанет в негаданной красоте. Взыгравшие силы найдут иную, не видимую нам гармонию. Нет пророка, который мог бы ныне прочесть письмена небес и угадать, куда мчится земля. Быть может, нашим внукам эта революция будет казаться темным, сумеречным кануном, наше искусство — предрассветным томлением. Но есть у нас иная радость, муки родов, потеря всего, светлая нищета и щедрость безумия.

Наша земля действительно приняла огонь и мечется в звездной буре. Не ради фешенебельных гостиных мы пять лет горим на невозможном костре, горим все — русские, англичане, немцы, негры, «белые», «розовые», «красные», просто люди, но чтоб на выжженной земле зазвенели новые песни, взросла бы буйная, невиданная досель новь.

AU-DESSUS DE LA MÊLÉE[49]

Я помню в марте этого года радостный день, средь сурового московского бытия, когда дошел до нас, путями сложными, первый номер «Русской книги». Читали мы его, перечитывали в Союзе писателей, в Союзе поэтов, в наших «Книжных лавках». Радовались мы тому, что, вопреки горькой молве, за рубежом имеются люди, которым дорога и ценна наша работа.

Мне не приходится говорить здесь, сколь трудны условия жизни и работы русских писателей, — все это хорошо известно за границей. Подчас литературный труд в этом военно-монастырском быту приобретает все признаки истинного подвижничества. Приходится писать, пренебрегая судьбой рукописи, ибо Госиздат уделяет мало места поэзии и художественной прозе, частным же издательствам, вследствие голода бумажного, редко-редко удается выпустить книжицу-другую. Стихи и даже проза, на средневековый манер, ходят по рукам заботливо переписанными тетрадками. Гениальный роман Андрея Белого, впервые после Достоевского пролагающий новые пути русской прозы, известен лишь нескольким счастливцам. Понятно, что ощущение тепло любящего глаза, с должной заботливостью взирающего на эти заглушаемые грохотом политической борьбы труды, глубоко обрадовало нас.

Вспоминая эти чувства, я выбираю страницы «Русской книги» для выяснения сложного и мучительного вопроса об отношении некоторых зарубежных кругов к писателям, оставшимся в России. К этому вопросу я подхожу без всяких пристрастий, без тщательно культивируемой в наши дни ненависти.

Я позволю себе, средь не прекращающейся гражданской войны, остаться еретиком, который полагает, что ни Бальмонт, проклинающий коммунизм, ни Брюсов, его восхваляющий, не теряют равного права на уважение к литературной деятельности, как два поэта предыдущего поколения, основоположники символизма. Лично я, как поэт, не люблю ни Бальмонта, ни Брюсова, по своим социальным симпатиям равно далек от обоих, но все это не может служить оправданием хулы или хотя бы пренебрежения.

А между тем, как это ни больно признать, отношение значительной части русских зарубежников к писателям, находящимся в России, определяется именно слепотой политической борьбы. Я не стану касаться моментов общественных: оценки гражданских выявлений писателей, их организаций. Об этом достаточно компетентно высказался петербургский отдел Всероссийского Союза писателей. Гораздо более волнует меня предвзятое отношение к писателям, как таковым, к их работе.

Я уже упомянул о «горькой молве», дошедшей до Москвы; не раз туда доходили слухи, глубоко нас огорчавшие. Говорили, будто за границей целый ряд писателей и поэтов подвергаются незаслуженным нападкам, в частности цитировали статьи, где дорогой всем нам, один из наиболее талантливых поэтов современности Сергей Есенин именовался «советским Распутиным», критик Чуковский «прихвостнем» и прочее. Все же мы предпочитали надеяться, что это — случайные голоса, отнюдь не выражающие настроений значительных кругов русской эмиграции.

Увы, переехав границу, я убедился в обратном. Симптомы недоброжелательности столь часты и очевидны, что скрывать их наличность наивно и бесполезно. Когда в Риге я рассказал о желании больного Б. Н. Белого выехать за границу, представители нескольких литературных кругов (русских) мне заявили: «да, но у него плохая пресса». Это профессиональное выражение несколько недель спустя я услышал в Париже, тоже по поводу Андрея Белого. Пробыв за границей несколько месяцев, я стал разбираться в значении упомянутого термина, и мог заметить, что Белый не одинок, что у ряда писателей, которыми была бы вправе гордиться литература любой страны в эпохи расцвета,... «плохая пресса». Андрей Белый, А. А. Блок, Ф. К. Сологуб, В. Я. Брюсов, С. А. Есенин, А. М. Ремизов, К. И. Чуковский, В. В. Маяковский и многие другие подвергались различным злостным нападкам, приводить которые в журнале, защищающем российскую литературу, я считаю неуместным. Достаточно указать, что статья о Есенине, дошедшая до Москвы, отнюдь не является голосом одинокого, и что ни один из переименованных мною писателей не был обойден и обижен.

Разве не поразительно, что когда печатается старый роман Ф. К. Сологуба, отображающий первую революцию, писателя, старость которого должна была бы бережно оберегать родина, укоряют в политическом прислужничестве.

Мне трудно сейчас говорить о нашей непоправимой потере, об Александре Блоке. Но разве ослепленные политической ненавистью не травили его за «Двенадцать»? Разве не сделали из его смерти повода для той же злободневной борьбы, настолько пренебрегая самим поэтом, что выдавали стихи 1910 г. из «Ночных часов» за предсмертные и политические.

В чем же причина этого, на мой взгляд, страшного святотатства? (Ибо святым должно для всех нас остаться русское искусство). Почему именно особенно настаивающие на своей любви к России не только не лелеют, может быть нашу единственную национальную гордость, но и отрекаются от нее? Ведь не в том же вина писателей, что одни из них не захотели, другие не смогли покинуть Россию? Конечно, К. Д. Бальмонт, А. Н. Толстой и И. А. Бунин — крупные и всеми уважаемые писатели. Конечно, переиздавать, читать и чтить наших классиков — великое дело. Но ведь надо признать очевидный факт: живая русская литература — в России; там, мучительно, судорожно, быту наперекор, она продолжает шириться и расти.

Вторая «вина»: русские писатели и поэты, не удовлетворившись объяснением «случайных налетчиков в пломбированном вагоне»,[50] тщатся художественно осмыслить и воплотить дух нашей великой, жестокой, сложной эпохи. Делают они это по-разному, но все с необычайным напряжением, подымая тяжелые каменья, не прячась и не зарываясь в подушки. От гимна коммуне, к которой пришел Брюсов, давний любовник математики, до темного отчаяния «последнего поэта деревни» Есенина весьма далеко. О разном говорят и Исус Блока и пророк из мистерии «вещи» Маяковского. Но все они являются не политиками и социологами, а поэтами. Их дело не решать мечом борьбу креста с полумесяцем, но новыми «chansons de gestes»* выявить незлободневное, вечное наших дней, в масштабе столетий, так, чтобы, когда забудется битва при Ронсевале, жил бы рог Роланда и плач Альды.[51]

Страшно и больно, что и в Москве и в Париже с равной безнадежностью приходится доказывать, что нельзя не только цевницу Пушкина, но и трубу Маяковского рассматривать как военный материал, подлежащий использованию или уничтожению. Я жду от читателей не беспристрастия потомства, но простой любви к художественному русскому слову; я вполне понимаю, что иным близок Бунин и чужд Белый, но, любя в Бунине не публициста, а художника, они тем самым приобщаются к цельному неделимому сокровищу русской литературы и должны дорожить, пусть далеким им, но великим писателем Белым. Ибо нельзя, любя Толстого, жечь книги Достоевского, или будучи крайним поклонником Некрасова, поносить Тютчева. Это понятно всем, но то, что живые писатели, еще не облагодетельствовавшие общества своей смертью, имеют право на минимальное уважение, без памятников и великолепных некрологов, скромное право хотя бы на молчание, этого, видно, еще долго не усвоит себе значительная часть русского общества.

---

* Героические поэмы — франц. — *Ред.*

⟨ПРЕДИСЛОВИЕ К СБОРНИКУ «ПОЭЗИЯ РЕВОЛЮЦИОННОЙ МОСКВЫ»⟩[52]

Настоящий сборник не является антологией, и я далек от мысли отобразить в нем с должной полнотой и всесторонностью современную русскую поэзию. Я располагал некоторыми рукописями, повременными изданиями и книгами, вывезенными мною весной с. г. из России. Творчество поэтов петербургских благодаря бедности материала представлено случайными и скудными образцами (Блок, Ахматова, Мандельштам, Гумилев). Совершенно отсутствуют Кузмин, а также Андрей Белый и Балтрушайтис.

Цель этой книги показать, что, несмотря на трудные, а подчас и трагические условия, русские поэты продолжают свою ответственную работу. Более того — попав во Францию, где что ни день выходит новый сборник стихов, где поэты более или менее сыты, я мог убедиться в том, что Музы решительно предпочитают подвижнические кельи одичавшей Москвы уютным кофейням Монпарнаса. Беспристрастный читатель, который в поэзии ищет поэзию, а не аргументы для злободневной борьбы, должен будет признать, что русская поэзия переживает теперь полосу подъема. Страшные годы войны и революции окончательно вылечили ее от анемии, эстетизма и от непритязательных фокусов различных эфемерных школ.

Никогда голос Вячеслава Иванова не звучал с такой убедительной ясностью и простотой, как в «Зимних сонетах». Это добровольное обнищание, отказ от всего великолепия своих одеяний сделали из Вячеслава Иванова поэта всечеловеческого, которым могут гордиться наши дни. Творчество целого ряда поэтов иного поколения окрепло и с разительной яркостью выявилось в течение последних лет. Этот законный процесс людям, разлученным с современной поэзией, показался несколько неожиданным, но от этого не потерял своей реальности. Недавние дебютанты: Маяковский, Есенин, Цветаева, Пастернак стали мастерами.

Наконец пришли совсем новые, как всегда несколько сумбурной и разношерстной толпой. Из них уже с некоторой уверенностью можно отметить имена Ковалевского, Казина и Буданцева.

Читатель легко опознает печать современности почти на всех произведениях русских поэтов. Это свидетельствует не о каком-либо низком оппортунизме, а исключительно о желании осознать и художественно воссоздать нашу эпоху катастроф и сдвигов. В выборе стихотворений, тесно связанных с длящимся поныне столкновением различных мировосприятий, я проявил должное беспристрастие, представив все существующие оттенки от Маяковского до Цветаевой, поскольку они находились в пределах подлинной поэзии.

Еще, быть может, одно обстоятельство бросится в глаза читателю — это некоторое «поправение» современной поэзии, то есть приближение ее по обороту спирали к классическим образцам, реабилитация ямбов и решительное преобладание архитектурной ясности над ассоциативными туманностями. Это направление внешне как бы расходится с молодой русской живописью или театром. Но противоречие это иллюзорное, на самом деле не существующее. Поэзия, как и другие виды искусств, последние годы устремляется к заданиям конструктивным, к строгости форм, к ясности построений и к максимальной общности чувствований. Импрессионизм — в его анархических, предельно индивидуалистических формах преодолен, и теми из символистов, которые продолжают жить и двигаться, и футуристами. Можно с уверенностью сказать, что, с точки зрения внешних разделений и борьбы различных форм, русская поэзия впервые после 90-х годов, то есть эпохи первых атак символизма, представляет собой достаточно однородный, сплоченный стан.

О ценности достижений сможет судить всякий по своим законам. Но надеюсь все же, что книга эта будет нечаянной радостью для многих и покажет им, как несправедливы рассуждения о гибели российской поэзии. В России выходит очень мало книг. Не только чтобы напечатать стихи, но, порой, чтобы их написать, у поэта не находится четвертушки бумаги. Общие материальные условия жизни достаточно известны. Но великое потрясение, которое принесло поэтам голод и муку, поэзии дало новый пафос (одним — отчаяния, другим — надежды), и, я верю, что любящий действительно русскую литературу с радостью примет эту книгу, как благую весть о том, что живых не надо искать среди мертвых.

P. S. Заглавие настоящего сборника принадлежит не мне, но издательству.

Август 1921 г.

О НЕКОТОРЫХ ПРИЗНАКАХ РАСЦВЕТА РОССИЙСКОЙ ПОЭЗИИ[53]

Я знаю, что заглавие этой статьи вызовет усмешку некоторых зарубежных критиков. «Какая, мол, в России поэзия! Не до жиру, быть бы живу. Все ценное из России давно эвакуировано — осталось лишь пятно на карте, да суп из детских пальчиков».

Сотни фактов, больших и малых, как бы подтверждают подобное безотрадное суждение. В России теперь выходит мало книг, посвященных поэзии. Каждый сборничек — событие. Неисписанная бумага вызывает почти такой же трепет благоговения, как ломоть хлеба. Порой не то что напечатать, написать стихотворение не на чем. Я как-то под вечер расписался в мыслях и после долгих поисков еле-еле раздобыл несколько листов у журналиста, незадолго перед тем приехавшего из Пекина (совсем потряс бедного человека благодарствиями и обещаниями бумагу вернуть по счету). Все это так, и очень печально. Еще грустнее, что многим поэтам приходится заниматься совсем не своим делом: кто чиновничествует (вот Андрей Белый, мудрец, не способный даже счета прачки проверить, попал в статистики), кто за прилавком книгами торгует, кто «поэтическим сидельцем» заделался, то есть и стихи читает в «Домино», и чаем с сахарином потчует. Хлопотно и трудно.

После всего сказанного покажется сумасбродством следующее «но»... но, все же, именно теперь русская поэзия переживает период высокого подъема. Особенно ясно почувствовал я это, попав во Францию, которая с конца прошлого века вплоть до войны была питомником европейских, в том числе и русских, поэтов. Зайдешь там в книжный магазин — полки ломятся. Бумаги то сколько! Что ни день, новый сборник стихов выходит, да еще не просто, а на японской бумаге под номерами, со всякими фокусами. Беседовал с поэтами — сыты почти все, и хоть не так благоденствуют в республике, как консьержи, например, но ни в хлебе, ни в бумаге не нуждаются. Зато напечатанное на «японской бумаге Шидзуака»[54] рождает прискорбные мысли.

Очевидно, пословица, помянутая насмешливым зарубежником, имеет и «обратное действие». Не до жизни, быть бы жирным. Какая уж здесь поэзия, когда перламутровый жирок благополучья нежно обволакивает сердца и мозги! Конечно, и во Франции имеются живые поэты (Жюль Ромен, Блез Сандрар, Шарль Вильдрак, некоторые другие), но тщетно они пытаются пробить жировую кору. Ах, какие привередницы Музы: предпочитают пещеры московских схимников (сиречь конуры с прославленными «пчелками») уютным кафе Парижа, где и академики за столом и сандвичи на столе!

Невыносимое, подчас смертельное для поэтов, оказалось благодетельным для поэзии. Поэзия чахла в лощенных приемных анемичного «Аполлона» (с Мойки), в отдельных кабинетах «Вены», в парадном морге «Общества Свободной Эстетики» с паровым поросенком и литературными дамами. Вспомним какой-нибудь альманах 1910-го года: патологический индивидуализм, бутафория символистов, туман, бирюльки, пустота. Поэзия выродилась почти в светскую забаву.

Теперь она снова на вышке, снова в ней подвижничество и бодрость, как во всяком серьезном человеческом ремесле. Поэтам (людям) это трудно, порой не под силу, порой ненавистно. Я говорю не о внешней тяготе, а о внутренней необходимости ежедневно, ежечасно ворочать стопудовые думы и раздумья, веры и сомненья. Жить просто стало невозможным; масштаб человечества, перспектива веков перестали быть роскошью мудрствующих, они диктуются инстинктом самосохранения каждого.

Творчески осознать и выявить происшедший величайший сдвиг — вот оброк и вот спасение русской поэзии. «Как» — это дело каждого. Одни начетничествуют, поминают, героически клеют осколки фарфоровых дворцов. Другие, пробивая стену головой, тщатся хоть одним глазком взглянуть на грядущее. Третьи всему предпочитают «безбытный быт», изумительные противоречья нашей переходной эпохи. Но все напряженно, героически ищут, и никогда не подымалось над землей столько неуступчивых рук, никогда не блестело в ночи столько гонящих дрему, пытливых глаз. В этом — мощь и значительность современной русской поэзии.

Правда, есть поэты, сохранившие неподвижность: Брюсов (несмотря на идеологическую перемену), Волошин, Бальмонт и др. Работники искусства передающего время, они предпочитают статическую позу преждевременных памятников. Но как бы ни были велики их общепризнанные заслуги, не они ныне олицетворяют современную поэзию. Дело не в поколенье (многие «патриархи», как Вячеслав Иванов или Федор Сологуб, поняли рубеж двух эпох), а в роковой застылости. Но помимо этих немногих, русские поэты двигались, му-

чительно росли вглубь и вширь. Их труды за годы революции совершенно изменили облик русской поэзии, предвосхищая этим перемену быта. Вместо теплицы мы видим урожайные поля, вместо знаменитой «хрустальной башни» великолепную фабрику.

Я отнюдь не собираюсь в этой статье подводить итоги или разбирать творчество отдельных поэтов. Как указывает заглавие, моя задача более скромна. Я попытаюсь лишь отметить отдельные симптомы, указывающие на то, что русская поэзия действительно переживает ныне эпоху подъема. В самих иллюстрациях моих положений будут большие пробелы. Стихи сейчас распространяются в России главным образом устно, и я хорошо знаком лишь с работой поэтов, живущих в Москве.

Всем известно, что русская дореволюционная поэзия отличалась крайней туманностью. Происходило это вследствие эгоцентрического восприятия мира. Хаос индивидуален, архитектура предполагает коллектив. Узкое восприятие мира вело к культу патологии, к болезненной изощренности, к выродочному эстетству. Обреченность отделенного, замкнутого человека порождала немощность, женскую нервичность.

Первый период революции как бы продолжил, даже возвеличил эти черты. Хаотичность и индивидуализм отразились в ряде произведений 1917—18 годов (Есенин, В. Каменский и др.). Но вопреки общераспространенному мнению, я считаю эту стадию революции наименее творчески оплодотворяющей. В ней поражал внешний облик, то есть чисто тематическая сторона, в то время как последующие годы способствовали рождению нового стиля. Они принесли понятие конструктивности.

Первый признак поэзии в эпохи расцвета — ясность. Современные русские поэты все от Вячеслава Иванова до Маяковского прояснели. Может быть, самым разительным примером является Вячеслав Иванов. Давно еще, до катастроф он писал, что отдает людям свою «светлую щедрость». Но это было лишь предчувствием. Зато теперь, в дни обнищания, когда люди стали судорожно цепляться за лохмотья, он сбросил свои великолепные ризы во имя ясности и простоты. Его «Зимние сонеты» или «Гимны Эросу» прозрачны, предельно точны, как найденные формулы:

Ты дал мне песенную силу,
Ты дал мне грозы вешних чар,
Ты дал мне милую могилу,
Ты дал мне замогильный дар.

Ту же эволюцию проделали и другие поэты. Маяковский, ассоциативно туманный в «Простом как мычанье», дошел до всенарод-

ности в своей новой ясности. Его «Мария» не головоломка раннего футуриста, а песня всех:

Бейся в площади, бунтов топот!
Выше, гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
Перемоем миров города!

Наконец, путь Сергея Есенина от «скифских» чревовещаний до человеческого трагизма:

...Тебе о солнце не пропеть,
В окошко не увидеть рая.
Так мельница, крылом махая,
С земли не может улететь.

Эта ясность нераздельно связана с человечностью современной поэзии. Поэт понимает, что он труба, выявляющая голос тысяч и тысяч. В 1910 году два близнеца тщетно искали маленького прыщика, который бы сделал их «оригинальными». В 1920 году поэт ищет в Москве того, что объединило бы его с немецким инженером или с китайским кули. Это тяготение всемирно. Во Франции оно вылилось в узкую школу «унанимистов», в России оно захватило всех поэтов. Вот несколько цитат:

...Когда ж противники увидят
С двух берегов одной реки,
Что так друг друга ненавидят,
Как ненавидят двойники?

(*Вячеслав Иванов*)

В сад зари лишь одна стезя.
Сгложет рощи осенний ветр,
Все познать, ничего не взять
Пришел в этот мир поэт.

(*Сергей Есенин*)

И под березкой кружевною,
Простертый доброю рукой,
Я смыт вздыхающей волною
В неутихающий покой.

(*Андрей Белый*)

Красным был — белым стал, смерть побелила.
Белый был — красным стал, кровь обагрила.
(*Марина Цветаева*)

И много других не менее ясных — Маяковского, Анны Ахматовой и др.

Поэт сбрасывает лже-жреческую тогу. Простой работник, тесатель слов, он идет к людям. Закончена длинная эпопея отъединения поэта от жизни, запечатленная и в Пушкинской операции Серафима и в Брюсовских рецептах для «бесстрастья». Просто о своей работе говорит старый символист Федор Сологуб ключарю у ворот «Парадиза»:

...Скажу: писал романы, повести, стихи,
И утешал, но и вводил в соблазны,
И вообще мои грехи,
Апостол Петр, многообразны.

Маяковский, конечно, предпочитает беседовать не с предполагаемым апостолом, а с реальным рабочим:

Я тоже фабрика, а если без труб,
То, может, без труб мне трудней!..

Следующий симптом — *мужественность*. Неизбежное свойство эпох начальных, может быть впадающих в варварство, но более всего ненавидящих упадочную дряхлость.

Нашего второго рожденья день —
Мир возмужал.
(*Маяковский*)

Возмужали и поэты, расслабленность которых являлась не вечерними сумерками, а предрассветной мглой. Я не стану напоминать о знакомом всем, о незабвенном героическом жесте Александра Блока. Не причитаньями ответил он на первый удар грома, а мужественным эпосом. Если бы русские поэты ничего не написали за годы революции, «Двенадцать» и «Скифы» служили бы достаточными показаниями для определения нашей эпохи. Но в своей мужественности Блок не был одиноким. Напомню различные явления. Пафос поэта «Камня» Осипа Мандельштама:

Ну что ж! Попробуем огромный неуклюжий
Скрипучий поворот руля!

Земля плывет. Мужайтесь, мужи!
. . . .
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

Разительный в неожиданности возглас поэтессы Анны Радловой:

...Стало игрушкой взятье Бастильи,
Рим, твои державные камни — пылью.
В жилах победителей волчья кровь
С молоком волчицы всосала волчью любовь.
И в моей России окровавленной,
победной или пленной,
Бьется трепетное сердце вселенной.

Молодые поэты теперь начинают не с «тубероз» (как я в 1910!). Вот стихи Сергея Буданцева:

...Так это Ты: Власть Тьмы и Ревизор
И кто-то из Тебя (подует, как на блюдце)
Пьет Твой великий подвиг и разор
Кровавых и угрюмых революций.

Заснежил жижу в лужах,
Засеребрил кирпич.
Звени, октябрь, и, стужа,
Ничтожных возвеличь.
(*Михаил Герасимов*)

Эти новые внутренние свойства — ясность, простота, человечность, коллективизм, мужественность влекут за собой новую *форму*. Я сказал бы, что они поэзию 1900—1915 годов, типичную по своей мятежной бесформенности, наконец-то, облекают в форму. То, что в живописи проделали кубисты и супрематисты, восставшие против импрессионизма, то, что в театре выполнили Таиров, Мейерхольд и др., заменившие анархическую игру «с переживаниями» организованным действием, совершилось и в поэзии. Эпоху смятений сменила эпоха дисциплины. Эпигоны символизма и резвые футуристы культивировали «абсолютную свободу». Поэтому их стихи были лишены архитектурного плана. Теперь время новых законов, законов, рожденных опытом беззаконья. Это отнюдь не реакция. Невнимательному зрителю может показаться, что известная «реабилитация» ямбов означает возвращение к пушкинскому стиху. Это неверно,

ибо спираль не круг, ибо ямбы Маяковского далеки от Баратынского, и даже неистовый Языков никогда бы не мог догнать Пастернака.

Отмечу некоторые черты этой новой формы. Синтетический реализм. Полный разрыв с картонными гирями «1000 пудов» символистов (вечность, бездна etc.). Новый глаз безусловно тяготеет к земле. Вот как современный поэт передает ощущение пресловутой «вечности»:

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикнуть детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

(*Б. Пастернак*)

Для самых патетических потребностей выбираются будничные предметы, которые тем самым теряют свою случайную иллюзорность и становятся обобщенной реальностью. Молодой поэт Вячеслав Ковалевский, желая выявить трагизм определенного периода нашей революции, останавливается на мальчишке-папироснике, у которого он тайком купил «россыпные».

Маркою Р. С. Ф. С. Р.
Клеймим папирос лбы —
Великолепный пример,
Здесь начинается быт.

В выборе таких образов обозначается общая тенденция эпохи — экономия материала. Пастернак в стихотворении огромного лирического напряжения говорит о нефтяном налете на лужах:

Сошел и стал окидывать
Тех новых луж масла,
Разбег тех рощ ракитовых,
Куда я письма слал.

Самый яркий из «пролетарских поэтов» Василий Казин трезво воспринимает грозу не как шалости Гебы, но как труд сапожника. Его образ улиц после ливня — «лаковые голенища» — нам близок, «по ноге», а пьем мы не из «громокипящего кубка», но из кузнецовских чашек.

Образы — Маяковского — современный город, Есенина — деревня и т. п. Изменился ритм, он стал быстрым, неистовым, но в этом

неистовстве организованным. Мне кажется, что на невозможных скачках даже Медный Всадник отстал бы от девушки Пастернака:

...И объявить, что не скакун,
Не шалый шепот гор,
Но эти розы на боку
Несут во весь опор.
Не он, не он, не шепот гор,
Не он, не топ подков,
Но только то, но только то,
Что стянуто платком.

Язык поэтов, как и язык разговорный, эволюционирует в сторону ясности, выразительности, сжатости. Поэты сейчас стремятся не к богатству оттенков, а к максимальной (научно-терминологической) точности.

Таковы в общих чертах симптомы расцвета поэзии. Читатель, быть может, спросит, не удовлетворенный ни моими соображениями, ни отрывистыми строками поэтов: что же сделали они? Для его успокоения напомню о некоторых блестящих достижениях за последние годы.

«Двенадцать», «Скифы» Александра Блока.

«Зимние сонеты» Вячеслава Иванова. Второе явление поэта (первое двадцать лет тому назад поэта — поэтам, ныне поэта всех — всем).

«Белая стая» и «Подорожник» Анны Ахматовой. Полное преодоление жеманной изысканности «Четок» во имя ясности и простоты.

«Новый камень» Осипа Мандельштама.

«Человек», «Мистерия Буфф» и др. Владимира Маяковского. В особенности «Человек», который остается самой мощной эпической поэмой нашего века.

«Трерядница» и «Исповедь хулигана» Сергея Есенина. Трагическая лирика современной деревни во всей подлинности, то есть высказанная не Monsieur Верхарном в парижском кабинете, а рязанским подпаском.

«Сестра моя жизнь» Бориса Пастернака. Самый яркий довод в пользу жизнеспособности лирики, несмотря на водворение эпоса. Новизна глаза, целина чувствований ребенка, примитива, грядущего человека.

«Первое свидание» и др. Андрея Белого.

«Лебединый стан» Марины Цветаевой, «Корабли» Анны Радловой и многое др[угое].

Это — каталог и это — перечень вещей, которые будут изучать, переводить, чтить, как только падет пелена, скрывающая современ-

ную Россию от мира. Теперь любят сравнивать две великие революции — французскую и русскую, их величье и их преступленья. Но в одном русская революция безусловно отлична от предыдущих: она непосредственно, не дожидаясь спокойствия кабинетов и мастерских реакции, породила новый стиль в искусстве, который по значительности можно сопоставить с романтизмом. Она дала наряду с «Памятником» Татлина, с театром Таирова, с «Эпопеей» Андрея Белого — современную русскую поэзию.

Большинство зарубежных читателей не может знать новой поэзии России. Разлученные с ней, они томятся сомнениями:

Кто может знать при слове «расставанье»,
Какая нам разлука предстоит?
Что нам сулит петушье восклицанье,
Когда огонь в акрополе горит?

(*Осип Мандельштам*)

Иные говорили — она мертва. Если не мертва — умирает. Нет, быту и небытию наперекор, она жива, окрепла, возмужала, несмотря на национальные пределы самого материала — слова, готова перелиться через края границ на оскудевшие поля Запада.

Может быть, мертвых и следует чтить, но уж давно сказано, что не среди них надо искать живого.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ[55]

Я предвидел, что моя статья «Au-dessus de la mêlée» многих весьма раздражит, несмотря на ее спокойный, отнюдь не вызывающий характер. Действительно, вежливо и мягко заявил я определенным кругам русских зарубежников: «Вы делаете, господа, нехорошее дело!»

Если бы мне ответили: «Нет, травить русских писателей, оставшихся в России, достойное и почтенное дело», я бы не стал возражать. Что же, каждый занимается, чем может. Но г. Койранский в газете «Последние новости» пробует отрицать факты. Он объявляет мои утверждения голословными. Оказывается, что никто указанным мною скверным делом не занимался и не занимается. На это считаю нужным ответить.

1. Я указал, что поэт С. А. Есенин был назван в ряде эмигрантских органов «советским Распутиным». Г. Койранский этот недостойный поступок оправдывает тем, что он вызван не поэзией Есенина, а его «гражданскими или уголовными деяниями». Сие — клевета, допустимая лишь вследствие изоляции русских писателей и вытекающей из этого безнаказанности. С. А. Есенин никакого участия в политической жизни не принимал. «Советским Распутиным» назван он впервые г. Бурцевым за его стихи. Эта оскорбительная кличка была радостно подобрана и повторена другими органами.

2. Я указал, что критик Чуковский был назван «советским прихвостнем». Г. Койранский снова оправдывает: «не за литературу назван, а за жизнь». Еще клевета. Петербургский отдел Всероссийского Союза писателей достаточно ясно выступил в защиту доброго имени Чуковского-гражданина. А «советским прихвостнем» он был назван за статью «Ахматова и Маяковский».

3. Я указал, что Ф. К. Сологуб подвергся травле за роман «Заклинательница змей». Благоразумно г. Койранский промолчал. А между тем этот факт он мог бы легче всего проверить, не выходя даже из редакции «Последних новостей». В оной газете г. Не-Буква упрекал Ф. К. Сологуба за роман, в нем находил он растлевающее влияние большевизма. «Что сделали большевики с Сологубом»! Прочитав

статью, я написал г. Не-Буква письмо, в коем указывал, что, насколько мне помнится, роман «Заклинательница змей» был не только написан, но частью и напечатан до 1917 г., и просил написанную заметку опровергнуть. Я проверил факт — действительно, роман, изданный «Словом», относится к революции 5-го года и написан задолго до большевиков. Г. Не-Буква проверить не потрудился. Остался факт: «Последние новости», недовольные идеализацией рабочих в романе Сологуба, решили, что Сологуб работает «под большевиков», и воскликнули: «что сделали большевики с Сологубом?» Теперь по поводу личного несчастья, постигшего, если сообщение верно, Ф. К. Сологуба, они проделывают полный оборот и вновь восклицают: «что сделали большевики с Сологубом?».

4. Так же молчит г. Койранский о Блоке. Может быть, он сомневается в том, что великого поэта за «Двенадцать» эмигрантские газеты травили? Я могу прислать ему ряд свеженьких вырезок. Но Блок умер, и вчерашние хулители пользуют трагедию для политической склоки. Делают они это с полным неуважением к памяти поэта. Опять-таки г. Койранский может проверить мое утверждение в кабинете «Последних новостей». Там была напечатана статья того же г. Не-Буква, под названием «Последние стихи»; в ней он выдавал стихи 1909—1912 года, известные на память всей читающей России, за предсмертные, имевшие политически-антибольшевистское значение.

5. Так же молчит г. Койранский о травле Андрея Белого (за поэму «Христос Воскресе» и за книгу «Кризис культуры»), А. Ремизова и др.

Итак, опровергая мои утверждения, г. Койранский либо молчит, либо говорит неправду. Факт остается, горький факт, отмеченный резолюцией петербургского Союза писателей, хорошо известный и в Москве: часть зарубежников травит писателей, живущих в России. Надо было, чтобы Блок умер, чтобы Сологуб потерял жену, для того, чтобы вместо клеветы и хулы раздались восхваленья! Этим сказано все.

Пользуюсь теперь случаем указать г. Койранскому на следующее:

1. Он очень изумлен тем, что я сказал об Есенине «дорогой всем нам», и ехидно спрашивает: «кому»? Отвечаю: русским писателям и русским читателям. Союз писателей устраивает вечера Есенина. Он состоит членом правления Союза поэтов. Люди разных направлений в России любят и ценят его дар. Конечно, не эмигранты, которые знакомы с его творчеством по статьям, сходным со статьей г. Койранского.

2. Г. Койранский против «поэтического иммунитета» (в духовном союзе с убийцами Пушкина, Лермонтова, Рылеева, Гумилева). Что ж, это — его дело. Но когда он предлагает не спешить с выдачей

поэтам «индульгенций», я напоминаю ему, что оные грамоты выдавал некогда чтимый и властный Ватикан. Никто в России в индульгенциях сотрудника парижской газеты не нуждается.

3. Г. Койранский, пытаясь быть остроумным, называет трубу поэта Маяковского... «канализационной». Не стану спорить с бранящимся, но лишь для прояснения укажу, что, как ни относиться к гражданским симпатиям Маяковского, он поэт и большой поэт. «Клеветникам России» Пушкина, дипломатическое славянофильство Тютчева могли не нравиться передовым современникам, но в 1920 году крайние коммунисты воздвигают памятники «камер-юнкеру» и «послу». Поэзия Маяковского останется, когда истлеют и «Правда» и «Последние новости».

4. Г. Койранскому не нравится язык моей статьи, который он по традиции спешит объяснить моим пребыванием в советской России. Он очень сокрушается над моим гибнущим дарованием и, как на похоронах, вопрошает: «Это ли язык „Молитвы о России"»? Ну, что ж, не нравится — так не нравится, делать нечего. Но вот что меня смущает: осенью 1917 года, когда была написана «Молитва о России», г. Койранский энергично, публично осуждал именно ее язык (в «Среде»). Прошло 4 года. Мне ныне эта книга кажется художественно слабой, идеологически беспомощной и ничтожной. Но г. Койранскому теперь очень нравится... ее язык! Нравится, очевидно, и «Зарницам», которые трудолюбиво перепечатывают из нее стихи. В политическом ослеплении г. Койранский и другие безупречные стилисты интересуются отнюдь не стилем.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ[56]

(«Вещь» печатает перевод письма французского поэта Жана Сало о русской поэзии. Несмотря на некоторую неосведомленность, Сало высказывает ряд любопытных суждений, имеющих также ценность, как взгляд со стороны. Жан Сало (Jean Salot) — автор известной книги «Redroidisseur de Tombe — Issoire».)

Вместо стихов и статьи я посылаю вам это письмо... о новой русской поэзии. Может показаться чересчур смелым желание иностранца, хотя б и чувствующего явственно ваш язык, говорить в русском жанре о русской поэзии, да к тому же еще предпочтительно об ее формальной стороне. Но мне кажется, что мое письмо представляет некоторый интерес для читателей «Вещи». С 1914-го я не был в России, последние пять лет я не видал новых русских стихов, за исключением некоторых эмигрантских причитаний. Только месяца два тому назад я получил сразу около 50 книг и рукописей и как бы пережил семь лет в течение нескольких часов кинематографического сеанса. Несомненно, что большая часть прочитанных мною стихов в той или иной степени обязаны своим рождением Революции, и мое мнение — человека не видавшего ее — стоит быть выслушанным. В ваших ушах безусловно сливаются голос и эхо, вы, читая, видите ненаписанное. Я же только пробую яства, не побывав на кухне.

Прежде всего хочу сказать утешительное: в России пишут стихи, и даже бросить это занятие предлагают в стихах. У нас ломка классических форм логически привела поэтов к прозе (пусть ритмической). От стиха осталась только типографическая манера разбивать строки. Но это скорей относится к области полиграфического искусства, нежели поэтического. Взгляните на Ромена, Сандрара, Кокто и др. Они, сами того не зная, пишут прозой. Гийом Аполлинер, скорее чувствительностью, нежели приемами мастера, держался за спасательный круг стиха. Ломая мэтр, мы не создали новой ритмики, повторив классическую ошибку иконоборцев или лютеран. У вас смута длилась недолго, и быстро от отрицания мертвых законов вы пришли к ут-

верждению постоянного закона поэтического ремесла. Благодаря этому внешне ваша поэзия производит известное впечатление капитуляции, как говорится в ваших журналах, «поправения». Это напоминает теперешнюю экономическую эволюцию России.

Но позвольте мне это явление приветствовать. У нас о живом искусстве говорят: не левое (gauche), но авант-гардное (avant-garde). Ведь существенна не та или иная радикальная, рассудочная прямолинейность, а смелое выявление требований данной эпохи. Не Бабеф, но Наполеон сыграл решающую роль в развитии Франции и Европы XIX века. «Поправение» новой русской поэзии безусловно. Оно идет резким темпом. Стоит сравнить не только «Трагедию Маяковского» с «Мистерией Буффом» (5 лет), но «Инонию» с «Пугачевым» (3 года), «Поверх барьеров» с «Сестрой моей Жизнью» Пастернака, старые стихи Асеева с «Бомбой» и т. д. Основная тенденция — возрождение конструктивного метода. И в этом отношении ваша новая поэзия пребывает в роли разведчика, наряду с конструктивной живописью, кинематографом и пр. А «дадаисты» остаются в обозе. Архитектурная ясность, экономия материала, разумность приемов — все эти основные черты начинающейся эпохи — я нахожу (часто в зародышевом состоянии) в русских стихах последнего пятилетия.

Правда, и у вас еще встречаются явления дадаистической кори (Крученых, Зданевич, Терентьев и некоторые другие). Но они остаются одинокими случаями, далекими от эпидемии. Ясно, что наше время требует нового языка, но отнюдь не «заумного», а «сверх-умного», не глоссарий индивидуального помешательства, а синтетических слов — терминов коллективного обихода.

Книга Хлебникова «Ночь в окопе» мне не сказала ничего нового об этом крупном поэте, который почему-то именовал себя футуристом, будучи великолепным анахронизмом, древним корневодом. Я все жду от него оформления, осознания своей миссии и верю, что он будет Вячеславом Ивановым наших дней. Повторнее «Книга Марии» Петникова, но и в ней мне мил девственный архаизм, «землянность» — ересь, недоступная людям Запада.

Я подхожу к явлению, которое как бы противоречит высказанным мною мыслям, к «имажинизму». Но прежде всего должен откровенно признаться, что, сравнивая теории различных русских школ и практику их адептов, я не мог притти к иному выводу, как к предположению, что поэтические школы в современной России либо атавизм, либо практические содружества поэтов, вызванные трудными условиями борьбы за существование. Я прочел в одной, присланной мне, афише следующее — футуристы: Маяковский и Пастернак; имажинисты: Шершеневич и Есенин; акмеисты: Мандельштам и Адалис

и т. д. Но тщетно я хотел установить связующие моменты и набрел лишь на одно: Шершеневич напоминает раннего Маяковского. Таким образом, скажу несколько слов о теории имажинизма, вне ее применения. Она напоминает однородные: английский «имажинизм», испанский «имажизм», наш до-военный «фантазизм» (Тристан Дэрем и др.). В 1922 году ее утверждения звучат либо реакционно, либо наивно. Просматривая русские стихи до — имажинизма, я пришел к выводу, что надо было бы вместо культа образа произвести чистку, ибо ваша поэзия загромождена образами, как современная квартира. Роскошь, избыток явно вредят стройности. Утверждение имажинистов о чтении стихов с конца и пр., самоценность строки-образа явно показывают их отчужденность от конструктивного метода. Перевес пластического подтверждает утерю времени во временном.

Теория имажинизма оказала некоторое ослабляющее влияние на творчество Есенина, которого я считаю выдающимся поэтом (с ним сравниваю лишь Маяковского и Пастернака). Но он чутьем идет к ясности и строгости. Его книги для меня — некий цельный и безусловный мир. Для нас, европейцев, достаточно чуждый и, может быть, поэтому вдвойне притягательный. Я даже порой склонен завидовать стране, которая в 21 веке рождает во плоти, без стилизации или археологии, поэтов средневековья. Это ощущение горожанина, жующего в ресторане хлеб и услышавшего последовательно запахи: земли, зерна, зелени и т. д. Я довольно хорошо знаю Россию, но, прочитав книги Есенина, я впервые с такой силой почувствовал деревенский характер всей ее литературы от Ломоносова до наших дней. Земледельческая образность, задыхания и разливы ритма, широкость строк, обилие нестесненных ничем слов — все это у нас убито еще «Плеядой». Еще одно доказательство — непреложное стремление первобытного человека одушевлять неодушевленные вещи (это и у Маяковского). Все от луны и от машины передано путем очеловечения (или оживотвления), а мы ведь наоборот, ищем внешних образов для выявления живого и человеческого.

Другой «имажинист» Кусиков показался мне интересным не только своей «экзотичностью», но и ритмическими приемами.

«Центрофуга» родила великолепного поэта, единственного чистого лирика современности — Пастернака. Здесь отсутствуют внешние национальные признаки, и тяжелое недоумение вызывает во мне мысль о том, что подобный поэт не может появиться в современной Франции. У нас только мечтают о «новом классицизме», а ваш Пастернак по-новому антологичен. Меня обольщает в нем скупость и разборчивость средств, вместо дешевого этимологического новшества — синтаксическая революция, прежняя метрика, преображенная без вся-

кого «нового завета» до неузнаваемости. Я думаю, что, преодолев некоторую туманность, вызываемую изжитой ассоциативностью образов (по смежности) и излишнею биографичностью (т. е. невежливостью по отношению к читателю), он станет редким и редкостным поэтом Европы.

Книга Асеева «Бомба», несмотря на изумительные строки, все же скорей культурное напоминание о том, как надо делать вещь, нежели вещь в себе. Впрочем, я много жду от этого неторопливого поэта.

Зенитом последнего десятилетия пребывает для меня Маяковский, хотя чтение его книг вызвало во мне сложные и мучительные чувства. Судите сами, я одновременно получил: «Человека», «Мистерию-Буфф», «150.000.000» и отдельные политические стихи революционных лет. Я написал о нем большую статью («Esprit libre», № 9"), ибо в его трагедии вижу трагедию нашего поколения и нашей эпохи. Здесь скажу кратко: «150 миллионов» и другие последние книги говорят мне о героизме и трагичности самого поэта. Это в другой плоскости и несравненно ярче, но все же сходно с отмеченным мною в начале письма самоубийством французской поэзии. С вещью у Маяковского не роман, но тяжелая борьба. Лучшая книга из всех прочитанных мною за последние годы — «Человек» — носит подзаголовок «Вещь» и действительно таковой является, хотя в ней нет никакого уподобления вещи и вещам. Последние стихи говорят о вещах и вместе с тем перестают быть вещами. Я верю в новый оборот спирали и в победу Маяковского. В последних его книгах (начиная с «Мистерии») меня потрясает мощь замысла и законченность чертежа. В отношении стиха его трехдольники, расположенные капризными строками, — для меня новое подтверждение, что так называемый «свободный стих» и в тоническом стихосложении, как и в нашем, счастливо убив некоторые условности, не создал ничего положительного.

Переходя к (употребляю ваш, достаточно дикий, термин) более «правым» формально поэтам, я прежде всего хочу указать на роль, которую по-моему начинает играть в русской поэзии Петербург. Его заслуги — европейскость, превосходство линии над хаотическим пятном, архитектура строений, людей, слов. Но все эти заслуги зачеркиваются особенной мертвечиной. Мне издали кажется, что теперь в тишине петербургских вечеров высиживается небывалая по масштабу, но, конечно, весьма бывалая по духу Академия. Я показывал своим друзьям издания «Петрополиса», и они, не зная русского языка, глядя только на костюм книг, восклицали: «как будто там не было революции». Я, прочитав стихи, готов также усомниться — была ли война, 1914, 1917, и последующие, был ли явлен России редкий

лик трагедии? Или, может быть, проще — то, что видали все, даже наши рентье из Медона, не мог разглядеть поэт Георгий Иванов и многие иные?

Стихи Ахматовой также молодят меня. Они не лучше и не хуже прежних — это нечто раз данное, ровное и неизбывное. Я только страшусь тех минут, когда от классичности «Белой Стаи» она поворачивается к легкой внешней народности.

Если Мандельштам жил бы во Франции, он был бы комичным эпигоном (pompier). Вся эта мифология, географическая звукопись и пр. нам давно ничего не говорят. Но к его работе в России я отношусь с величайшим уважением. Ваш поэтический язык еще настолько девствен, несделан (как я вам завидую!), рыхл, что упругая, конструктивная поэзия Мандельштама (при всей ее археологичности) — явление положительное.

Упомяну еще здесь же, на правом крыле, две книжечки, вышедшие в Берлине и также типичные для поисков «классицизма»: «Разлуку» Марины Цветаевой и «Опустошающую любовь» Эренбурга. Цветаева бросила домашнюю интимность и быт, Эренбург — кликушество, оба для известного возврата к ясным и простым формам. При всей неудовлетворительности такого разрешения вопроса меня порадовали некоторые короткие ямбы Цветаевой и быстрота хорея Эренбурга.

Простите отрывочность и раскиданность настоящего письма. Я не стану подводить итогов. Несомненно, что русская поэзия переживает начало нового расцвета, несмотря на временный ущерб некоторых крупных поэтов. Думаю, что сношения с Западом будут способствовать этому. Ваши стихи, как и российская почва, изобилуют природными богатствами. Надо начать их серьезно эксплоатировать. Без европейского капитала, т. е. без влияния нового быта, механизации, кинематографа, прессы и пр., дело не обойдется. Но возможно, что европейская цивилизация, оплодотворяя целину вашей поэзии, делает это с энергией и с беспечностью умирающего трутня.

*Жан Сало.**

РОМАНТИЗМ НАШИХ ДНЕЙ[57]

Это началось в Италии задолго до «фиата» и до Муссолини, в Италии, знакомой нам предпочтительно по открыткам и по бродячим тенорам, то есть в стране мадонн, блох и дешевого вина. Несколько молодых людей, увидев американский автомобиль, стали от восторга прыгать, вопить и плеваться. Хоть это чрезвычайно напоминало пляски дикарей вокруг клистира, оброненного рассеянным миссионером, молодые люди легко сошли за основоположников нового искусства. Был наспех составлен катехизис, согласно известному правилу всех бродяг и поэтов: «Хорошо там, где нас нет». В Италии волы обгоняют поезд, — установите динамику в... живописи! Макароны, и те треченто, — сожгите Данте! Выпив фиаску, агрономы и сенаторы поют романсы о красоте Джулии, — запретите лирику! Примерно так родился футуризм.

Прошло пятнадцать лет. Молодые люди состарились и облысели. Север Италии подвергся электрификации. Фашистское «э-ля-ля!» заменило сентиментальные баркаролы. От былого максимализма осталось несколько весьма посредственных картин и чемоданчик находчивого Маринетти, набитый теперь шерстью капитолийской волчицы, а может быть, и знаменитой касторкой.

Нужны были особо благоприятные (?) условия, чтобы культ техники и вещи возродился. Нужны были снаряды Круппа, дробившие города, и «белые рыцари», в еврейских местечках усердно бившие пасхальную посуду, нужны были война, революция, голод, блокада, интервенция английских гуманистов и тифозных вшей, хвосты на калоши бывшего «Треугольника»,[58] хвосты-фантасты на бывшие калоши, предсмертная одышка маршрутных поездов и мандаты, написанные на обороте старых фактур, чтобы в темной героической Москве родилась поэзия вещи.

Вместо традиционных муз поэтов стали посещать по ночам соблазнительные машины и даже сахарные головы. Бродя по чрезмерно живописной Сухаревке,[59] где азиатская широта торговала обсосанными ирисками, художники искренне восклицали: «К черту картинки!

Да здравствуют американские ванны!» Революционный воздух подсказывал бодрость и непримиримость. Юные фанатики, кое-как добиравшиеся из Витебска или из Перми до ворот Вхутемаса, объявляли искусство упраздненным. Они мечтали о новых формах телефонных аппаратов (большинство номеров в ту пору было выключено). Маяковский (стыдливо прикрывая восторг иронией) описывал город «электро-динамо-магический». Глядя в театре Мейерхольда на действующие лифты, москвичи забывали об обличительных монологах героев. Татлин[60] мастерил знаменитую «башню», а привезенный из Ревеля копировальный пресс волновал сотрудников Наркомпроса до слез. Мечта о городе бродила среди разобранных на топливо деревянных домишек и традиционных сугробов Замоскворечья. Мы мечтали о пустой по существу цивилизации, как мечтают пленники Уоллстрита о девственных лесах.

Подобные эмоции быстро получили и теоретическое оформление, и заграничное имя. Конструктивизм двинулся на Запад. В истории эстетической мысли Европы он сыграл немалую роль. Правда, конструктивисты не построили нового Парфенона (приходилось довольствоваться Эйфелевой башней). Зато была учинена основательная вентиляция. Символисты, вчера еще живые люди, в пиджаках, стали сразу зачастившими юбилеями. «Саломея» Таирова или «Оды» Клоделя начали вызывать похвалы престарелых немецких бюргеров и смех всего прочего человечества.

Доверчивые венгры или поляки приняли отрицание искусства за чистую монету. Их не удивило, что Маяковский приглашает бросить писать стихи в стихах, а Малевич[61] отрицает живопись картинами. Они не догадались, что все эти «конструктивные» блузы, печи и чайники — родные братья зря осмеянной луны влюбленного подростка. Да что венгры? В Париже, где без искусства и дня не прожить, где даже дамские носики и меню ресторанов иллюзорны, в Париже стало тревожно. Ведь не следует забывать, что Париж иных кварталов — провинция, очаровательное захолустье с сентиментальными парочками и цветущими каштанами. Вероятно, сидя под одним из этих буколических деревьев, Леже,[62] сын фермерской Нормандии, влюбился в подшипники и приводные ремни. Глез[63] вырабатывал проекты облицовки московских вокзалов. (Это происходило в то время, когда наши вокзалы были украшены только портретами «врагов революции» — польского пана и вши, всем неподдельным пафосом кустарной обороны.)

Что это? Блеф? Испанка?

Любезные венгры (и не-венгры), зачем доверять ярлыкам? Когда поэт говорит: «Нигде кроме, как в Моссельпроме»,[64] — он велико-

лепно знает, что обязательно «кроме» — у Нотр-Дам, среди океанских вод или в женских зрачках.

Мнимый конец искусства был зарождением новой романтики. Вот почему в Москве, трагически бившейся над пресловутыми «ножницами», бритые спортсмены воспевали динамо и добротный драп, а в индустриальном Берлине, где рельсы Гляйс-драйэка, копоть рабочего Нордена, Вертхайм, дома и скука, растрепанные экспрессионисты вопили о рощах Индии, о любви зулусов и о человеческой душе.

Прошло несколько лет. В Москве появились автобусы и перья Ватермана.[65] Леса строящихся домов и успехи воздушного флота стали задирать подбородки прохожих к небу (так, кстати, были замечены после долгого перерыва и звезды). О Западе говорить нечего — семь последних лет наплодили столько вещей, что поредевшему человечеству, право же, легко затеряться среди всех этих «фордов», радиотелефонов и зажигалок. Казалось, война была вызвана переизбытком неодушевленных пород, бешенством машин, — апоплексия опившегося нефтью пигмея. Но каким же сельским раем кажется нам наше довоенное время!..

Культ вещи узнал отступников. Посетители театра Мейерхольда неистово аплодировали, когда вместо биомеханики им показали лунную идиллию «Леса». Редактор французского журнала «Эспри нуво»,[66] продолжая участвовать в автомобильных гонках, выступает теперь против машинной эстетики. Одно дело, мол, гонки, другое — живопись.

Вдруг обнаружилось, что жители Нью-Йорка любят воробьев, а в Москве НОТ не исключает ни скамьи бульвара с курносой Джульеттой, ни синего неба, ни кладбища. Прекратились диспуты. Стало чрезвычайно тихо. Все сошлись на том, что автомобиль — прекрасная вещь, что простой портсигар красивее разукрашенного, что без техники никак нельзя обойтись и что, несмотря на все это, искусство существует.

В этой реабилитации условности не следует забывать о романтической природе нашего российского «американизма». Мы уже слышим голоса: «Чем больше в СССР тракторов и ревербероов,[67] тем лучше. Но пусть писатели и художники займутся подходящим материалом, пусть они изображают жизнь как таковую, с березками, с выпивкой по случаю октябрин и с дойными коровами». Так появляются вместо «конструкций» 20-го года халтурный жанр «ахрровцев»,[68] а вместо поэм о баснословном Чикаго — бытовые рассказики в «Огоньке».

Сам Маяковский, побывав в Америке (географической) и увидев, что она изрядно отличается от его былых стихов, заявляет: «Наморд-

ник на технику». Опасный совет! Я не говорю, разумеется, ни о социальном законодательстве, ни об уличном движении, — об этом и без поэтических напоминаний позаботятся соответствующие органы. Мистеров Кулей я, и не побывав в Америке, мало уважаю. Но в российском быте техника пока что отсутствует, и единственно на кого сможет Маяковский надеть намордник, это — на свой собственный ЛЕФ. Было бы остроумней приберечь его для тех же «дойных коров». Ошибкой было бы почитать за грубый утилитаризм искусство, стремящееся преодолеть наш вдоволь косный быт.

В прошлом году я встретил комсомольца, бритого и светлоглазого фанатика. Он бегал по московским дворам, устанавливая какие-то стрелки, которые должны были помогать рассеянным людям находить нужные двери. Доброволец «Лиги времени», он проматывал свое время с законным энтузиазмом неофита.

Многим еще памятен наш павильон на недавней выставке в Париже. Индустриальная архитектура? Да нет же. Если он и был похож на гараж, то это сходство Пегаса и ломовой лошади. Я немало радовался его откровенной бессмысленности: крыша пропускала косой дождик, а ступени лестницы доводили впечатлительных эстетов до головокружения.

Когда года два тому назад я ехал по Крещатику, дряхленькие санки распались на две части. Недавно в Москве я видел прекомичные надписи: «Берегись автомобиля», — это в тихеньких переулочках, среди судачущих баб и беспризорных котов. Надписи звучали почти мистически: «Берегись дракона!»

Вероятно, поэтому мы и выставили прекрасный сон о тривиальном гараже.

Я несколько раз упомянул слово «романтизм». Следует наконец объясниться. Менее всего хочу я аргументировать оборотами исторической спирали. Средневековые розы в кабачках Монмартра пахнут «гаванами» и коктейлем, а кресты покупаются на вес и по курсу дня. Хотя даты подсказывают каламбур касательно ежевекового повторения данного «изма», «30-е годы» мало что говорят нам. Мы не поменяем на плащи габардиновых пальто. Слезы нового Вертера мы склонны толковать как белый уголь, а элегические вздохи измерять лошадиными силами.

Не внешние приметы, преходящие, как костюмы, подсказывают мне определение, но некоторые эстетические законы. В отличие и от натурализма и от символизма, которые равно случайны, ибо дают осколки мира, будь то чаепития «передвижников» или пробегающие облака Андрея Белого, романтизм строит цельный и связный космос. Это не увеличенная фотография, но расширенное сознание. Второй

мир героичен и условен. Он по-своему организован, ибо подчинен воле строителя. Соблюдены и детали. Но это мир измененных пропорций и сдвинутых планов. Каскетка героя порой проглатывает лицо, фонари становятся Млечным Путем, а нефтяные лужи на новой карте проставлены океанами.

Романтизм учит человека летать, летать, как летал Икар, что особенно необходимо в наши дни, когда аэропланы снабжаются бадом и ватерклозетом.

Хорошо ли, плохо ли наше беличье круженье среди колес и цифр, оно диктует новый ритм. Мы не выбираем ни страны, ни эпохи, а в формовке наших вкусов играют роль не только высокие идеи, но и обои.

Как можно, говоря об искусстве наших дней, обойти молчанием томительную улыбку младенца Кадума,[69] который правит Парижем, или глицериновые слезы Лилиан Гиш,[70] каменеющие в катакомбах подземной дороги?

Личное теперь становится публичным, но это не заменяет героя — массой. Здесь вместо деления надлежит прибегнуть к умножению.

Грандиозные темы диктует современность. Империализм, как тифозный больной, мечется, раздваивается, бредит. Борьба за нефть или за гуттаперчу, мощь консорциумов и петитный трагизм человеческой жизни захватывает нас больше, нежели все выдуманные романы. Озноб биржи, перегоняющий кровь арабов и тонны горя в хрустящие листки, охватывает города и страны. Повседневность вышла из пределов парламентских прений и газетных колкостей. Наша революция, фашизм, малярия восстаний, могущественные организации враждующих классов, зачастую тайные или полутайные с их бытом сект или каст, общая настороженность — вот показания социального барометра. Фантастика техники делает игрушечной любую мифологию. Проблема рас и климатов выползает из подвалов истории. Что если завтра Америка «фордов» и миллионов, Америка, идиотически жующая ароматную резину, но строящая при этом сумасшедшую механику, отберет у Европы Гольфстрим, чтобы в Лабрадоре появились свои Морис Дени[71] и Анри де Ренье,[72] а на площади Оперы зарезвились северные медведи? Но самой высокой темой является отчаяние человека среди антенны и восковых автоматов, которые улыбаются в каждой витрине, которые выходят из витрин, участвуют в выборах, танцуют фокстрот и любят женщин. Кажется, готовится второй «потоп» — бешенство машин, крестовый поход манекенов.

Это — не «школа». Это мировое тяготение. Я предпочел бы аргументировать световыми бликами парижских бульваров или хрони-

кой самоубийств, ссылаться на тоску и на автобусы. Но если требуется тире, то я могу привести имена всех подлинных художников современности, от Чаплина до Бабеля, от Пикассо до Пастернака. Все тщедушные группировки последнего десятилетия были лишь неосознанными симптомами нового романтизма. Я ничуть не обманываюсь касательно объективной ценности французских сюрреалистов: за исключением Луи Арагона,[73] среди них нет больших писателей. Однако их выступления, назойливые как зуд, показательны для нарушенного обмена веществ. Что такое этот сюрреализм? Если оставить преходящие моды, вроде увлечения психоанализом Фрейда или (для нас старомодного) «скифства»,[74] забыть об очередных выходках вчерашних дадаистов, останется утверждение некой второй реальности, которая для людей, чуждых и мистике и мистификации, может быть только романтической. Отсюда плотность, густота, весомость по существу ирреальных миров, значительность мелочей и взволнованный, астматический ритм прозы, похожий на дыхание альпиниста.

Еще сильней устойчивость призрачности сказывается в стихах Пастернака. Только традиционное невежество современников удерживает имя этого замечательного поэта в пределах литературных кружков и сердец влюбленных. Он доказал, что «великий бог любви — великий бог деталей». Поэзии, доведенной символистами до пара, — да, не душа, а пар, — он вернул конкретность, то есть плоть. «В кашне, ладонью заслонясь, сквозь фортку крикну детворе: какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?»

Россия — страна сырья, и у нас искони больше внимания уделяется материалу, нежели его проработке. Для искусства это равносильно смерти или выполнению так называемого «социального заказа» (на торгах или на переторжках). Наши простаки до сих пор думают, что правдивое изображение больших дел — это и есть большое искусство. Им невдомек, что на светочувствительной эмульсии не отличить солнца от медной пуговицы. Есть героическая натура, но героического натурализма не может быть. Фотограф, снимая провинциальную свадьбу и Октябрьские дни, остается все тем же фотографом. Здесь могут быть только извороты халтуры и относительная фантазия в выборе того бристоля, на который наклеиваются заказанные снимки.

Пренебрежение естественной «искусственностью» искусства обесцветило нашу молодую литературу. Репортаж, разумеется, хорошее и нужное дело, но надлежит понять, что рабкор только становится писателем, когда от его описаний заводской жизни читатели испытывают радость или стыд, а сотоварищи не опознают в них знакомой им мастерской. Опасны вес и значительность самого материала. Со-

бытия, люди, чувствования революционных лет столь ярки и патетичны сами по себе, что мыслимо двоякое поражение: убежать в сторону или же быть задавленным этим материалом. Вот почему из многих прекрасных и любимых мной писателей я сейчас останавливаюсь на Бабеле. Он взял труднейший материал и сумел «исказить», то есть поэтически преобразить его. Фольклор в рассказах Бабеля не самодовлеющая ценность, а только один из приемов, легко оставляемый сочинителем хотя бы в «Голубятне». Величина Бабеля не определяется сюжетом. Он не снижается по мере того, как снижается внешний пафос окружения. В том романтическом свете, которым освещает он своих героев, простое человеческое прозябание становится эпопеей. В этом неисторичность уже исторической «Конармии».

Мейерхольда, еще недавно загипнотизированного индустриальным натурализмом («настоящие» пушки на сцене!), привели в восторг негры берлинского мюзик-холла. Немудрено — достаточно хоть раз услышать джаз-банд, чтобы понять: это не очередная прихоть безвкусных нуворишей, но подлинная поэзия наших дней, с ее неповторимым сочетанием механической жизни и тоски о свободном, если угодно, бесштанном рае. Я готов поднести к уху недоверчивого читателя языкастую сопелку негра, исполняющую тривиальный фокстрот: столько здесь отчаяния большого города, с портфелями служащих и алфавитом автобусов, столько пахучих, как кожура бананов, надежд! Я готов также показать ему танец мулатки Бекер, пафос первобытности, пустыни, страусовых яиц, черных ночей, вдохновенное оформление природы. Не духовной ли профилактикой предписывается искусство?..

Поскольку речь зашла о Париже, я могу призвать в качестве свидетелей любой фонарь и любую вывеску, галереи улицы Боэси, витрины книжных лавок, страсть восковых манекенов, синерубашечников молодого Барреса[75] и манифесты «Кларте». Пусть архаичен, как газовые фонари и маленькие бистро, Утрилло,[76] но кто же станет оспаривать современность мрачного романтизма Пикассо? Писатели, будь то туманный, как Фландрия, Мак-Орлан или тартаренский весельчак Дельтейль,[77] будь то сюрреалисты или же не менее искусственные «человечники», вроде Жюля Ромена,[78] — все они идут общим путем с Бекер, с Пикассо, с Пастернаком, с Чаплином, с Гроссом, с Бабелем среди электрической метели встревоженных столиц.

Нет ничего проще и показательней для нашего времени, нежели последние картины Чаплина: «Дитя», «Парижанка», «Золотая лихорадка», с их человеческой грустью, лохмотьями, снегом, голодом, любовью. Здесь спорные приемы и опостылевшие теории становятся стилем эпохи.

Есть в переходном времени нечто объединяющее вражеские лагери, придающее общий колер двум зорям. Эти «уже нет» и «еще нет» наполняют наши, с виду прескучные, будни тревогой, а также героизмом. «Стабилизация» скорей всего напоминает упражнения на канате среди болезненно белого света арены и сердцебиения ярусов. Площадь Оперы — это шторм огней и душ. Прожекторы и котировка человеческой жизни, которая стóит ниже бумажного франка, как бы продлевают кошмарные годы «дома паромщика» и мирового тетаноса.[79] Социологу нетрудно установить причину лихорадки, которая треплет нашу «дезорганизованную и морганизованную» финикианку. Но профессиональная узость мешает ему расслышать среди бессмысленного бреда высокие предвидения и подлинные достижения.

Как бы ни был отличен наш советский быт, он рождает столь же романтическое искусство. Бабель и Арагон легко поймут друг друга. Ведь ничего нет страшнее костенеющей обрядности и аллегорических канареек. Чтобы понять природу русского романтизма, нужно поглядеть на раскрасневшиеся щеки первого встречного вузовца. Понедельник истории он преодолевает озорным смехом или суровым подвижничеством. Он уклоняется от чаепитий векового Миргорода. По шахтам быта он пробегает в спортивных трусиках. Он стоик и он чудак. Почему он читает Джека Лондона? Да потому, что в «Ниве»[80] печатаются рассказы о том, как Иван сознательно почесался, а Петр отстало харкнул. Кажется, Достоевский чужд нашему поколению. Он как бы переселился на время в Германию. Но не воля Пушкина, не мудрость Толстого способны облегчить жестокий подъем по трудным тропинкам, среди призрачности облаков и чрезмерной реальности окрестной фауны. На перекрестках московских улиц можно встретить теперь нежного гордеца Лермонтова и самого фантастического, единственного из наших писателей, всецело преодолевшего быт, якобы «бытовика» школьных учебников — великого Гоголя.

Сейчас торжествует вульгарный натурализм. Он тщится канонизировать сегодняшний день. Он жив человеческой слабостью; ведь если ногам свойственно прыгать или по меньшей мере шагать, то есть иная часть тела, которая неизменно клонится к мягкому сиденью. Так возникают сложные эстетические теории. Люди хотят на канате организовать семейный уют. Это вполне понятно — и тираж соответствующих романов и сбыт подходящих картин. Но подлинное искусство лежит вне этого пафоса седалища. Выражением эпохи переходной, то есть кочевой, бездомной, если угодно — акробатической, может быть только романтизм. Время твердых цен миновало. Нам нужен «запрос». Отказ от данного — вот режим для больного человечества.

Пословица говорит: было бы болото, а черти найдутся, — лживая, как и все пословицы. Можно пошутить — здесь исторический материализм, вульгаризованный ленивым умом земледельца, доведен до фатализма. Я оставлю в стороне образ — болот, увы, много, да немало и чертей. Но нельзя строить новый не по одному прозвищу город, забыв об его грядущих обитателях. Романтика — не только зрение отобранных, это также общественная необходимость, суровое воспитание амфибий, еще не утративших жабр, гимнастика ожиревших душ. Вне этого никакие «школы», никакой прогресс не предохранят нас от подмены человека механическим фантомом.

1925.

СМЕРТЬ ЕСЕНИНА[81]

Ход дней, это универсальное налаживание, драматические совещания, служебные надбавки, награды, болезни, шашни, был прерван. Декабрьское утро, нудное и служилое, с его подозрительным копошением мыслей и форм, показало всем обыкновеннейшую петлю. В паршивом номере гостиницы, среди прокатных вещей и прокатных душ мертвый поэт еще раз призвал к ответу многих и многих. Трудно совместить со смертью волосы Есенина, волосы слишком нежные, как бы созданные для женского любования и для мифологических образов. Нумерованная комната. В ней не было солнца, в ней не было даже склянки чернил. А вокруг — мороз, глухота и традиционный сон статистических миллионов.

Так, пока чертились великолепные схемы, пока фантасты, воля и голод скрипели страницами истории, тяжело и угрюмо горела «деревянная Русь», горела, подожженная исконной стихией самоистребления, как изба пьяного бобыля и как тела двуперстых изуверов. Что скрывать? Недаром даются такие годы. Их оплачивают цифрами так называемого «народонаселения». Их оплатили и жизнью поэта.

Он был со всеми в те памятные времена, когда еще не было ни витрин Кузнецкого, ни посольских фраков, когда красноармейцы уносили на фронт краюху кислого хлеба, простодушную веру и стихи общего баловня, белокурого мальчика, грозившего разломать земной шар, «как калач», и тихо плакавшего над обиженной собакой. Потом...

Впрочем, все знают, что было потом. Чужим он вернулся в родные места. Чужим бродил среди деревенских комсомольцев и пристроившихся «спецов». Его обвинили в «непонимании исторического процесса», как будто тот, кто жил в воскресенье, обязан жить и в понедельник. Не подчинены общим законам жизнь государства и жизнь поэта. Те, кто шел на смерть со стихами Есенина, давно забыли и стихи и смерть. Он не забыл.

Он называл себя «последним поэтом деревни». Крестьянство только подымает у нас голову. Но деревня классической литературы, деревня, ютившаяся рядом с усадьбой, чья лирическая темнота и ка-

бацкое отчаянье — неотделимая часть дворянской культуры прошлого века, эта деревня умерла, нагло и трогательно, среди пылающих поместий, среди вековых метелей и дешевых чудес. Пуды хлеба обращались в детские слезы и в роковой самогон. Здесь, в этих болотах, как большая река начался Есенин.

Хорошо было какому-нибудь Верхарну описывать гибель деревни: он не хлебал сивухи и не плакал. Стекла пенсне прикрывали глаза цвета стали и цвета дыма. У Верхарна были и письменный стол и мировая литература. А Есенин... Не лежало ли очарование этого неисправимого мальчика в его отдалении от профессионального мира? Он купил в Берлине перо «Ваттермана» и рассмеялся. Он был птицей. Он был также живым человеком. Кругом «имажинисты» заготовляли стихотворный товар, социологи определяли смысл происходящего, а Есенин, живой, как солнечный зайчик, умирал, умирал публично и впопыхах, на московских бульварах и в «Стойле Пегаса», читал стихи, бродил среди сугробов окраин и детскими голубыми глазами пугал встречные портфели.

«Хорошо им стоять и смотреть...»

Вы помните эти глаза? Здесь трагедия не только эпохи — породы. Возраст человечества диктовал унылую поножовщину и диаграммы отчаянья. Какой же трогательной девушкой, провинциальной и задушевной, какой звездой над электрическим заревом города вошла в наши дни поэзия Есенина. Ее любили в грубое время грубые люди, любили за обреченность и за неумелость, любили, как любят иного ребенка, над которым уже сказано «нежилец» или иное короткое и неповторимое слово.

Я не знаю, что напишут грядущие словесники об этой поэзии. Меняются вкусы и оценки. Суд истории не справедливей обыкновенного суда. Одного у Есенина уже никто отнять не сможет — любви современников, любви, на которой сходились все: поэты и красноармейцы, профессора и рабфаковцы. Его любила революция, и его любила Россия.

Говорить ли о духовной бескорыстности, о высокой непоседливости «странного» человека или об этом уже сказала смерть? Да, он написал, столь часто цитировавшиеся, строчки о цилиндре и о лакированных башмаках. На проклятую статую «Свободы» нью-йоркского морга полетел еще один мотылек. Но не этими огнями можно было купить душу поэта. Он утром выбирал в модных лавках Парижа шелковое белье, чтобы к вечеру выкидывать его. Он мечтал о славе. Слава легко досталась ему. Она оказалась столь же жалкой и ненужной, как лакированные ботинки. Что же, он выбросил и славу. Он предпочел ей туман московских пивных и хмурый номер гостиницы «Англетер». Он не дорожил ни домом, ни именем, ни людьми, ни

собой. Конечно, государство строят иначе, иначе живут миллионы. Но не будь этого мотовства, этого шатанья по миру, кустарной, полудикарской тоски, не было бы и поэзии.

К свободе ринулись слабые руки. Тяготила ли его только зримая тюрьма — быта и навыков, окостеневших жестов, повторности дел? Или иной была несвобода? «Засосал меня песенный плен...» Нет, не поймут читатели, эти исследователи ямба или же ревнители «партлинии», как даются писателю книги, сколько здесь отторжения от живой жизни, сколько безысходной условности, соленого животного горя, великодушно перерабатываемого в образы и звуки!

Тело Есенина обнесли трижды вокруг бронзового изваяния Пушкина. Окаменевший поэт немало видел на своем веку — детские игры под деревьями бульвара и лужи крови Страстной площади. Он увидел теперь своего мертвого наследника, как и он, замученного условностью жизни, равнодушием людей, звериным климатом любимого Отечества.

Как не сказать здесь — жестокая земля! Хоронить у нас умеют хорошо. Нигде так не хоронят. Небогатый культурой край — вряд ли в нем наберется несколько десятков подлинных писателей, — он бережно хранит в музеях автографы, он переиздает классиков на веленевой бумаге, он засыпает очередную могилу венками и патетическими некрологами, но живых, живых он окружает только улюлюканьем газетных овчарок и безразличием оледеневших, как и тулупы, сердец. Так было искони. Многое переменилось, но не это. Виселицы, расстрелы, тюрьма, ссылка, нищета, издевки общества, сословные и классовые предрассудки — все это испытали на себе русские писатели. Листок со стихами Лермонтова на смерть поэта еще не стал историей. Когда Блок весной 21-го года читал в «Доме Печати» стихи, ему свистели: умирай! И не от свиставших ли мы услышали три месяца спустя, что Блок был «нашей гордостью и нашей любовью»? Это относится равно к людям разных времен и разных идей. Это относится к России. И может быть, не один русский писатель, прочитав короткую газетную заметку, протянул руки к своей шее, как бы ощущая на ней неумолимую петлю?.. Но нет, не об этом думали московские писатели в ночь на Новый год, стоявшие возле тела Есенина. Перед такой потерей отступает даже негодование. Остается горе — погиб поэт. Остается радость — выпадает на человеческую долю бесценное богатство, дар самый простой и самый непонятный, как голосовые связки певчей птицы, которая поет, потому что она родилась и потому что она умрет.

(Январь, 1926)

Статьи, выступления, отзывы 1936—1967 годов

ТРАДИЦИИ МАЯКОВСКОГО[1]

В 1934 году, говоря в газете о съезде советских писателей, я ссылался на прием великого поэта:

«Я помню, как зал горячо зааплодировал, когда один из делегатов, волнуясь и путаясь, впервые на съезде произнес имя Маяковского. Потом это повторялось не раз: как эхо, отвечали рукоплескания на имя того, кто умел реветь от любви и кто о революции говорил нежно и ревниво, как о своей первой возлюбленной. Не потому аплодировали мы, что кто-то захотел канонизировать Маяковского, — мы аплодировали потому, что имя Маяковского означает для нас отказ от всех литературных канонов... Аплодируя Маяковскому, мы тем самым аплодировали Пушкину против Шишкова, Гете против Клопштока, Бальзаку против Шатобриана, Делакруа против „классиков", которые в такой-то раз зарисовывали античные модели, и Манэ против малокровных эпигонов Делакруа».

Я переписываю эти строки теперь, когда высокая тень Владимира Маяковского наконец-то вышла из рамок маленьких тиражей, из крохотных кружков вузовцев, из статей, которые изредка печатались в «дискуссионном порядке», чтобы снова прошагать по улицам любимой Москвы. Радостный это день для всех, кто любит революцию и поэзию.

Пусть имеются десятки поэтов, которые слепо подражают внешним приемам того, кто яростно ненавидел подражание.

Пусть люди, которые еще недавно не могли простить Маяковскому его длинных ног и глубокого дыхания, теперь клянутся его именем.

Может ли это омрачить нашу радость? Маяковский еще слишком близок к нам, его строки еще горячи, как человеческая рука, мы помним все его громкий голос. Его трудно превратить в школьные прописи. Он не уместится в академическом кресле.

Когда-то критики ухитрялись бить томиком Пушкина по голове Маяковского. Вряд ли кто-нибудь осмелится томиком Маяковского укрощать молодых поэтов. Маяковский продолжает жить с нами

нашей жизнью. Его имя обязывает. Мы не смеем забывать о традициях Маяковского.

Маяковский и традиции — какие несовместимые слова. Я все же поставил их рядом. Я не говорю о традициях языка, стиха или образов, — Маяковский не снес бы, чтобы из «Человека» или из «Во весь голос» сделали учебник хорошего поэтического тона. Но мы можем говорить о других традициях — совести поэта и революционера.

Один сварщик с завода «Тринадцатая годовщина» сказал мне о современной литературе: «Очень много скучных книг. Даже не пойму — откуда это? Будто и писателям скучно было их писать. Я вот беру книгу, и если мне все сразу понятно, то и читать неинтересно. Над книгой хочется подумать. Мы ждем от писателя чего-то приподнимающего, а он нам рассказывает, как мы в столовке суп ели. Это мы сами знаем, и получше его...»

Маяковский всегда шагал впереди жизни: его стихи и теперь не прошлое, но будущее. В одном ли таланте дело? Разве мало у нас высокоодаренных писателей? Но у нас имеются художественные произведения, помеченные печатью равнодушия.

Наша страна живет жизнью, полной высокой страсти; двинулись с места реки; зазеленел далекий Север; по-молодому улыбаются старики. Страшно видеть в этой стране бесстрастные книги. Тема художественного произведения рождается тогда, когда внешний мир становится внутренним миром художника. Тема всегда органична, ее не придумывают, ею беременеют.

Леонид Андреев как-то спросил Л. Н. Толстого, что нужно сделать, чтобы писать хорошо. Толстой ответил: никогда не пишите о том, что вам неинтересно, никогда не пишите ради денег, наконец, если вы можете не писать того, что задумали, не пишите. Подлинное художественное произведение рождается внутренней необходимостью. Нельзя написать поэму только потому, что, состоя в Союзе писателей, ты еще ничего не опубликовал за отчетный год.

Писатель не универмаг: он не может писать обо всем, что угодно и как угодно. Его возможности ограничены его индивидуальностью. Отсутствие этих границ обозначает не мощь писателя, но его слабость, оно равносильно отсутствию самого писателя. Чем богаче индивидуальность писателя, тем ярче, полнее, глубже он передает сущность других людей, коллектив, страну, ее будущее. Конечно, Маяковский писал стихи о Моссельпроме; его занимали как художника эти шутливые двустишья или четверостишья, применение поэтической формы к рекламе, остроумие рифм, острота образа. Но никогда Маяковский не писал равнодушно. Он не только страстно любил и

обличал, он и шутил со страстью. Он хорошо знал, что такое органичность темы, и с грустной усмешкой он как-то написал:

«Лицом к деревне» —
заданье дано,
За гусли,
поэты-други!
Поймите ж,
лицо у меня — одно,
оно лицо,
а не флюгер.
Идею
нельзя
замешать на воде —
в воде
отсыреет идейка.
Поэт
никогда
и не жил без идей.
Что я —
попугай?
индейка?

Эти строки написаны не поклонником «башни из слоновой кости», но поэтом, который жил высокой злобой и радостью дня. Кому у нас нужны двуногие попугаи или индейки? «Напишите теперь то-то», «опишите теперь нас» — эти советы продиктованы самыми добрыми чувствами, они рождены исключительной любовью к литературе.

Но бывает опасная любовь. Андре Мальро заметил, что советские романисты не всегда в заговоре с героями своих книг. Подход к литературе как к работе, лишенной субъективного начала, как к машинному производству, родил «парнасцев» навыворот. Французские парнасцы пуще всего боялись подлинных чувств. Из равнодушья они создали программу. У нас из программы, никак не равнодушной, некоторые писатели создали художественное равнодушие.

Тот труд, который издавна рассматривался как механический, в нашей стране стал творчеством. Что же должны думать наши рабочие, подлинные поэты шахт и цехов, глядя на писателей, которые ухитрились превратить творчество в механический труд?

Мне могут возразить: почему у советского писателя должны быть «свои темы»? Разве у всех советских писателей не одна и та же тема? Задолго до Октября буржуазные идеологи пытались изобразить марксистов в виде заводных манекенов: «Вы хотите создать общество, в котором все лица будут походить друг на друга, как песчинки». Опыт

советского государства опроверг эту клевету. Индивидуальность у нас растет и крепнет. Что такое индивидуализм, как не истерика обокраденной и напряженной индивидуальности? Это эротика безнадежного импотента. Укрепив права индивидуума, мы тем самым уничтожим индивидуализм.

Когда скульптор готической эпохи делал статую Христа, он никак не стремился вложить в нее свой индивидуальный опыт. Анонимность для него была не скромностью, но принципом. Изумительное искусство готики — отнюдь не искусство коллектива, это искусство, рожденное пренебрежением к человеческому началу. С луны трудно разглядеть копошение людей, а Бог средневековья был еще дальше от земли, нежели луна. Советское искусство прежде всего человечно, и ему чужды тенденции обезличивания.

Будь все советские писатели одинаковы, можно было бы объявить конкурс на один лучший роман, а после ликвидировать ГИХЛ за ненадобностью. Литература жива не только разностью материала, но и разностью мастеров. Париж Маяковского это не Париж А. Толстого и не Париж Бабеля. Конечно, наша литература не может быть литературой «исключительных случаев». Нас привлекает прежде всего то, что объединяет людей. Но чем ярче индивидуальность писателя, тем скорее его герои вырастают из собственных имен в нарицательные, из случайных персонажей в типы. Сварщик, который возмущался тем, что писатели описывают, как рабочие едят суп в столовке, прав. Если книга ограничивается регистрацией событий, если она только опись, инвентарь существующего мира, — это мертвая книга. Никогда никому не удастся выдать фотографию больших людей или больших дел за большое искусство. Все творчество Маяковского — страстная борьба против натурализма. Об этом полезно напомнить теперь, когда глубоко равнодушные регистраторы жизни пытаются прикрыть свои труды вывеской: «социалистический реализм».

Социалистический реализм — не защитный цвет, не случайное сочетание двух слов (вроде «Красной нивы»), за которые может укрыться любой желающий. Это широкая, однако точная формула. Если она указывает на конкретность, действенность нашего искусства, то одновременно она отметает бескрылый натурализм.

Пролетариат в политике знал романтиков — Сен-Симона, Фурье, Кабе. Они видели только будущее, и свои мечты они не хотели или не могли связать с окружавшей их реальностью. Мы знаем и политический натурализм рабочего класса: немецкую социал-демократию конца прошлого века. Настоящее бралось эсдеками как нечто абсолютное, они не видели его развития, никогда «завтра» не освещало их кропотливого «сегодня».

Большевики внесли в политику рабочего класса подлинный реализм. Не отходя от действительности, учитывая экономические факторы и психику людей, их силы, их возможности, большевики все это озаряли будущим. Они сумели разглядеть в «сегодня» то, что в нем было от «завтра».

Нельзя понять сущность наших людей, не слыша поступи истории. Наши писатели-натуралисты пытаются зафиксировать кипучую жизнь даже не с «лейкой», но с громоздкой камерой на штативе: «Минуточку, не двигайтесь!..» Они горды тем, что описывают производственные процессы. Но специалисты, читая эти описания, посмеиваются, а неспециалисты позевывают: для того чтобы изучать то или иное производство, читатель берется не за роман. Разумеется, писателю полезно знать, как делается чугун или как сплавляется лес: если в нем нет любознательности, если он равнодушен к жизни страны, он, скорее всего, не писатель. Но романы все же следует писать не о чугуне или лесе — о людях. Что может дать натуралист, говоря о человеке, кроме записи на пленку подслушанных разговоров, кроме перечня жестов, внешних примет и бутафории, кроме нудного рапорта, сделанного восприимчивым попугаем или немудрствующей индейкой?

Маяковского часто упрекали за то, что он пишет «непонятно». Бесспорно, понимание стиха Маяковского, его образов, его ассоциаций, его синтаксиса требует некоторой литературной подготовки. Бесспорно, стихи, приближающиеся к басням, знакомым со школьной скамьи, или к эстрадным романсам, доходят до большего числа читателей, нежели поэмы Маяковского. Однако Маяковский был глубоко прав, не снижая своего поэтического мастерства.

Наши читатели растут, как трава в сказках, — бурно и неожиданно. Надо стараться поднять читателя, даже самого отсталого, до уровня подлинной литературы, а не отменять подлинную литературу, говоря, что такой-то писатель непонятен такому-то читателю.

Автор, который ориентируется на так называемого «среднего читателя», сплошь да рядом оказывается в дураках: пока он сидел и писал, читатель успел вырасти. Автор мечтал об одном: о доходчивости, о массовости, а читатель, взяв в руки его произведение, говорит: «Скучно, плоско, давно известно, шаблонно...» Секрет нашей удивительной страны в том, что у нас нельзя ставить на «сегодня»: тот, кто ставит на «сегодня», оказывается во «вчера». Надо ставить на «завтра».

Маяковский создал новую поэтику. У нас немало писателей, которым лень кроить: они заняты другим — они перелицовывают. Как бы ни были велики старые мастера, подражать им бесполезно: новая эпоха требует нового искусства. «Война и мир» продолжает волновать

нас, но мы глубоко равнодушны к романам о советском человеке, которые напоминают посредственные копии «Войны и мира».

Надо ли добавить, что гениальных копий никогда не было и не будет? Может ли советский драматург подражать Чехову? Ведь трех сестер больше нет в живых, а знаменитые паузы на сцене полны теперь не чеховским «настроением», но едва сдерживаемыми зевками зрителей. Маяковский писал о перелицовщиках:

Он
берет
былую оду,
славящую
царский шелк,
«оду»
перешьет в «свободу»
и продаст,
как рев-стишок.

Маяковского, который был революционером и в своем мастерстве, не раз называли «фокусником, штукарем, формалистом». Как это ни странно, но у нас еще имеются люди, которые боятся всего нового. Теперь через силу они повторяют имя Маяковского. Но они продолжают именовать «фокусниками, штукарями, формалистами» тех писателей, художников или режиссеров, которые идут путем Маяковского. На стахановском совещании меня глубоко поразила изобретательность наших рабочих. Сколько смелости и выдумки! Почему же только в области искусства рутина почитается за признак «идейности и содержательности»?

Формализм предполагает хороший голос и отсутствие головы. Человек умеет нечто сказать, но сказать ему решительно нечего. Поэтому он ограничивается подозрительными трелями. Формализм в нашей жизни не только смешон, он гнусен: мы мучаемся оттого, что мы еще не умеем как следует рассказать о том большом, что вокруг нас и в нас самих. Нам глубоко ненавистен формализм.

Но настало время спросить: где же формалисты? Может быть, они среди тех якобы «идейных» и «содержательных» художников, которые, ловко копируя ту или иную форму, равнодушно описывают безразличную им жизнь? Конечно, они плохо владеют формой; если угодно, это плохие формалисты, но все же это формалисты, они пишут только оттого, что научились владеть формой.

То, что Маяковский сделал в области поэзии, мы, советские прозаики, должны теперь сделать в области прозы: найти новую архитектонику романа, новое развитие характеров, новый диалог. Вместо

этого мы часто видим схему — ударник, вредитель, мудрый секретарь райкома, юноша, который перековывается, — все с соответствующим гарниром: то тургеневский пейзаж, то психологическое отступление под Толстого, то занимательная интрига, взятая из детективного романа.

Бессюжетная литература — это, говоря попросту, литература бессодержательная. Ей не место в нашей жизни. Но можно ли подменять понятие сюжета понятием интриги? На съезде писателей один из наших авторов упрекнул Льва Толстого в «барском пренебрежении сюжетом». Ясно, что речь идет об отсутствии интриги, ибо кому придет в голову утверждать, что «Война и мир» бессюжетная книга?

По-видимому, занимательная интрига представляется иным авторам тем червячком, на который должен клюнуть наш читатель. Я побывал теперь на пятнадцати читательских конференциях. Я слышал, что говорили о литературе рабочие, красноармейцы, вузовцы. Уровень наших читателей куда выше, нежели предполагают писатели. Читатели жадно ждут книг. Не занимательности они ищут, но глубины. Идея романа, который глотают в метро, чтобы узнать поскорей, как спасся герой и как погиб злодей, относится к тому наследию пошлости и мещанства, с которым пора покончить.

Маяковский хорошо знал всю живучесть пошлости, ее умение приноровиться к любой обстановке. Он клеймил тех, которые «подновили жильишко, предназначенное на слом». Если в начале нэпа он предлагал свернуть головы канарейкам, то много позднее он написал о трижды погибавшем и трижды воскресавшем мещанине:

Давно
канареек
выкинул вон,
нечего
на птицу тратиться.
С индустриализацией
завел граммофон
да канареечные
абажуры и платьица.

Литература — нелегкое дело. Писатели у нас окружены небывалым вниманием и любовью. Все двери раскрыты перед ними. Неужели поэтому они равнодушно засядут у себя в кабинете, отмахнувшись от живой жизни? Одно прекрасное издательство, подбирая сейчас изумительный материал для характеристики нашей эпохи, раздает писателям стенограммы. Каждая из таких стенограмм представляет человеческую исповедь. Значит, писателю незачем разговаривать с людьми, можно прочесть стенограмму и переработать ее в рассказ или роман.

Литература трудное дело потому, что трудно, очень трудно писать, — об этом труде Маяковский сказал:

Изводишь
единого слова ради
тысячи тонн
словесной руды.

Литература трудное дело и потому, что писатель должен много жить, много радоваться, много страдать. Только тогда его книги будут живыми. Мало наблюдать, надо переживать. Маяковский достиг высоты поэзии не только потому, что он был поэтом большого таланта, но и потому, что он был живым человеком, полным глубоких страстей.

Маяковский — не достояние какой-нибудь поэтической школы. Он принадлежит всей стране, которая его создала и которую он так исступленно любил. Для нас, его современников, Маяковский не только автор прекрасных книг: это дух революции, это совесть писателя. Мы хотим идти его путем: против равнодушия, против рутины, против пошлости — за создание нашего советского искусства!

О ПОЭТЕ ГУДЗЕНКО[2]

...Я не думаю, что война была климатом, созданным для расцвета искусства, как ее хотят представить. Нелепо говорить о каждом периоде как о периоде расцвета. Говорят, что любой период способствует расцвету искусства. В таком случае искусство все время должно было процветать. Но это не так. В искусстве бывают срывы и подъемы. Период войны отнюдь не способствует расцвету искусства. Я не встречал садовода, который в энтузиазме патриотизма говорил бы, что сады его с необычайной силой расцвели во время войны. Мы больше всего сейчас боимся за самое существование садов, за то, чтобы они не были совсем уничтожены. Мы воюем за само существование поэзии.

Война найдет отражение в поэзии, но это не значит, что она способствует постоянному расцвету искусства в то время, как она происходит. Искусство чрезвычайно напоминает ту игру, в которую играли в детстве и юности люди моего поколения. Эта игра состояла в том, что фант платил тот, кто говорил «да» или «нет», «черное» или «белое». Искусство построено на том, чтобы не говорить «да» или «нет», «черное» или «белое», как живопись не применяет в чистом виде черной или белой краски, так и искусство в широком смысле отвергает черный и белый цвет. А война признает только «да» или «нет», только «черное» и «белое». Все промежуточное снимается и может только сорвать победу.

Вот почему я говорю, что настоящая поэзия войны придет лишь потом. Мне приходилось видеть людей, вышедших из боя. Я видел их близко. Мне всегда казалось, что они напоминают разбуженных от глубокого и тяжелого сна. У них всегда какие-то невидящие глаза. Они плохо соображают. Они только что оторвались от большого напряжения и с трудом переходят к мелочам другого периода — после боя.

С Гудзенко случилось, благодаря немецкой пуле, нечто подобное. Он на какое-то время вышел из боя. В первые месяцы после этого он молчал. Я не видел его тогда, но, думаю, что у него были не-

сколько невидящие, отрешенные от окружающего, глаза. Но и в нем уже что-то вызревало. Он начинал смотреть на то, что он только что пережил. Пуля способствовала преждевременному развитию той поэзии, которая, вероятно, станет гораздо более распространенной через некоторое количество времени. Это поэзия — изнутри войны. Это поэзия участника войны. Это поэзия не о войне, а с войны, с фронта. Поэт писал эти стихи в какой-то период вынужденной передышки, в период перерыва, когда он мог что-то поэтически осознать.

Именно поэтому его поэзия мне кажется поэзией-предвестником. В ней меня потрясают некоторые внутренние черты. Он очень молод. Он принадлежит к тому поколению, которого мы еще не знаем, книг которого мы не читаем, но которое будет играть не только в искусстве, но и в жизни решающую роль после войны. От этого поколения, собственно говоря, зависит, что будет и как мы со всем справимся.

Что поражает в стихах Гудзенко?

Плотность и конкретность. Здесь нет никакой истерики, никакой духовности, которая почти бесплотна, как пар, которая абстрагируется. Здесь нет также высокого увлечения ритмом. Эта поэзия всецело на земле. Все ее находки сводятся к опознанию мира гораздо более, чем к изучению каких-то подводных и воздушных течений. Эта поэзия может некоторым показаться мало дерзкой. У нас есть теперь эпигоны дерзости, которые запомнили, как кто-то дерзал 25 лет тому назад, и считают, что тот, кто не повторяет этого, является по существу малодерзающим.

Это происходит из абсолютно вздорного предположения, что в искусстве есть прогресс, в то время, как в искусстве нет абсолютно никакого прогресса. Прогресс может быть в технике, в жизни, но никакого прогресса от греческой скульптуры до той, которую мы видим у наших современников, нет. И это не потому, что современники не постарались. Нет прогресса и в поэзии. Абсолютная нелепость предполагать, что поэзия Маяковского представляет какое-то более прогрессивное явление по сравнению со стихами Пушкина, которые, якобы, являются устаревшими (подобно тому, как, когда изобретается автомобиль, отпадает передвижение при помощи лошадей). Нельзя прилагать технический прогресс к искусству. Это вздорное предположение.

Поэтика Гудзенко срастается с его существом. Было бы нелепостью подходить к этой поэзии с поисками той импрессионистической ритмики, которая была свойственна эпохе 20 лет тому назад. Это совершенно не то. В ней есть своеобразный классицизм. В ней есть то, что есть в музыке Шостаковича, то, что было в свое время названо смесью формализма с натурализмом, что является смесью

барокко с реализмом и что является чрезвычайно типичным для нашей современности и ее художественных произведений. Это вы услышите в стихах Гудзенко.

Я бы хотел закончить таким указанием: вспомните первую мировую войну. В 1914—1917 годах в Европе не было ни одного человека, который не клялся бы, что эта война была последней. Об этом говорил Барбюс, говорил Клемансо. Теперь нет ни одного сумасшедшего в Европе, который бы сказал, что эта война была последней. Если бы такой человек нашелся, его просто засмеяли бы. Он ушел бы пристыженный. Я не хочу сказать, что это явление прогресса или регресса. Теперь люди мудрее, чем были в свое время мы. Они родились несколько более взрослыми и многому от рождения научились.

У Гудзенко есть хорошие стихи об одном студенте, который стал на войне умнее, и то, что он стал на войне мудрым, автор доказывает одним соображением, что он стал чаще писать письма матери. Для того, чтобы определить это, как мудрость, надо самому стать взрослее. Ребенку и юноше никогда не придет в голову, что доказательством того, что он стал взрослее, является то, что он стал чаще писать матери. Юноша и ребенок, наоборот, думают, что взрослые люди совсем перестают писать своим родным. И человек, живший 25 лет тому назад, написал бы, что он стал взрослым и совсем забыл слово «мать». В этом различие поколений. На наше молодое поколение я гляжу не только с огромным вниманием, но и с волнением победы. Поэтому ко всему, что делает сейчас это поколение, я подхожу с таким нетерпением и волнением.

СТИХИ СОЛДАТА[3]

Я прочитал много стихов о войне. Часть из них написана наблюдателями и напечатана. Другие принадлежат участникам войны, — они написаны искренно, но часто неумело. Их не печатают или печатают только в армейских газетах. Стихов много, мало поэзии.

В чем основной недостаток множества стихотворений о войне, написанных известными авторами? Они условны. Война в этих стихах похожа на полотна баталиста. Это война по Киплингу: не мужество, а некая «мужская» отвага. Вместо того стыдливого (как всякое глубокое чувство) патриотизма, который живет в сердце фронтовика, — здесь только аксессуары народности и злоупотребление эпитетом «русский», вместо раскрытья русской природы или русской души. Это — война извне.

Почему мало хороших стихов написано участниками войны? Не хватает еще мастерства для такой большой темы. Бесспорно стремление к внешнему спокойствию стиха: слишком шумна эпоха. Маяковский оставлен ради Пушкина и Тютчева, иногда ради Некрасова. Но писать классическим стихом труднее, чем писать «под Маяковского», — чем проще форма, тем она должна быть совершеннее. Вероятно, участники войны еще напишут хорошие стихи — потом, когда отстоятся чувства и придет мастерство.

Семен Гудзенко, если не ошибаюсь, первые удачные стихи, написанные не наблюдателем боя, но его участником. В них нет красивости. Это не романсы и не песни из фильма. Это настоящие стихи. Они, вероятно, понравятся только любителям поэзии, но это не порок. Меня всегда дивили люди, которые хотели уверить и других и себя, что они обожают и понимают все искусство, что они живут в мире и звуков, и красок, и линий. Если люди, не восприимчивые к поэзии, расхваливают тот или иной сборник стихов, значит в этом сборнике имеется какая-нибудь дополнительная «сенсация», далекая от поэзии.

Стихи тогда хороши, когда говорят то, чего не может сказать проза. Смешно рифмовать листовку, очерк или новеллу. Вот стихотворение Гудзенко «Перед атакой»:

Когда на смерть идут — поют,
а перед этим
можно плакать,
Ведь самый страшный час в бою —
час ожидания атаки.
Снег минами изрыт вокруг
и почернел от пыли минной.
Разрыв —
и умирает друг.
И, значит, смерть проходит мимо.
Сейчас настанет мой черед.
За мной одним
идет охота.
Ракету
просит небосвод
и вмерзшая в снега пехота.
Мне кажется, что я магнит,
что я притягиваю мины.
Разрыв —
и лейтенант хрипит.
И смерть опять проходит мимо.
Но мы уже
не в силах ждать.
И нас ведет через траншеи
окоченевшая вражда,
штыком дырявящая шеи.
Бой был короткий.
А потом
глушили водку ледяную,
и выковыривал ножом
из-под ногтей
я кровь чужую.

Здесь ощущения переданы поэтически. Читатель чувствует, что смерть действительно проходит рядом. Просто и загадочно — как всегда бывает в поэзии.

Столь же хорошо передано ощущение внезапное тишины:

Последний залп.
И после дней бессонных
дождались мы невиданного сна.
И наконец-то
с третьим эшелоном
Сюда пришла сплошная тишина.

Она лежит,
неслыханно большая,
на гильзах
и на битых кирпичах
таким сердцебиеньем оглушая,
что сходу засыпаешь,
сгоряча.
И сталинградец
в эту ночь
впервые
снял сапоги
и расстегнул ремни.
Не всех убитых погребли живые,
но в очагах затеплились огни.
И пусть кружатся «Юнкерсы»
над нами,
испуганно разглядывая флаг.
Спим без сапог.
Пудовыми кусками
Прилип к ним рыжеватый известняк.
— А у тебя зеленые глаза,
такие же, как у моей зазнобы, —
приятель мне задумчиво сказал.
Раскинув руки,
мы уснули оба.

Много в этих стихах тонкости, скажу — нежности. Гудзенко верно говорит о сердце фронтовика:

А ты по-прежнему неправа —
Я все-таки стал нежней.

Конечно, есть в первой книге юноши Гудзенко и отраженный свет. Ясно, что стилизация или поза такие строки, как:

Пепел костров и пепел волос
Это солдатских кочевий следы.

«Пепла волос» Гудзенко еще не знает и поэтому пишет о нем условно. Дело, однако, не в некоторых неизбежных ошибках молодости. Дело в рождении нового поэта. Приняла его война. И стихи эти о войне, о горе и мужестве, о боевой дружбе, о том, как ширилось сердце в наше грозное время. Крохотная книжка, она заменит много поэм, в которых — вода, окрашенная под кровь. А здесь несколько капель, но не воды — крови.

СТИХИ МИХАИЛА ЛЬВОВА[4]

«Дорога» — вторая книга Михаила Львова. В ней, по-моему, много слабого и смутного: томление мастера, подавленного величиной и неуступчивостью материала. Михаил Львов — боец, танкист. Я не думаю, чтобы солдатские привалы напоминали те аллеи парка, те прогулки по горам или те затоны тишайших комнат, где обычно рождается стих. Критику легко отметить много неудачных строк, общих мест. Я не думаю, например, что при падении «мессершмитта» зрелый и душевно сосредоточенный поэт напишет:

Но все-таки он больше не пилот.
И пусть из кобуры его хрустящей
Его жена себе ботинки шьет.

И не думаю, что отмечены вдохновением такие слова:

Кругом кресты — и краю не видать,
Как будто немцы — к нам сюда, в Россию,
Всей нацией приходят умирать.

Да и не в отдельных слабых строках дело: поэма «Дорога», по которой названа книга, на мой взгляд, не удалась. Михаил Львов в ней хотел выразить душевные будни солдата. Он дал много верных деталей, но он поэтически не осознал пережитого, и поэма остается то публицистическим обобщением, то нагромождением картин, которые могли бы уместиться в густой и вязкой прозе.

Я пишу о книге Львова, потому что в ней имеются прекрасные стихотворения, написанные действительно поэтом. Они сродни нашим дням. Родство не только внешнее, тематическое. Можно легко отвести те минуты, когда Михаил Львов, повинуясь возрасту, а также некоторым поэтическим трафаретам, подражает эпигонам киплинговского подхода к войне:

Мужчины умирают, если нужно,
И потому живут в веках они.

Или:

Когда внезапно встали в строй мужчины...

Оставим войну, понимаемую как «мужское занятье», профессиональным воякам. Но вот пронзительное, горькое и, однако, мужественное стихотворение, написанное в страшные дни 1941 года:

Я нынче страшным расстояньем
От мирной жизни отделен,
И вспомнить я не в состояньи
Театра свет, ряды колонн,
И лебединые страданья,
И лебединую беду.
Я только слышу тут рыданья,
И только вижу лебеду.
И вспоминаю об искусстве,
Как о далекой старине,
Как о любви, о первом чувстве,
К ним не вернуться скоро мне...
И снова, зубы сжав до хруста,
Иди вперед и в грязь и в ров.
И кажется, что нет искусства,
А есть железо, хлеб и кровь.

Искусство было и в те дни: о том свидетельствуют стихи Михаила Львова.

Немало поэтов пытаются в стихах передать низость и свирепость наших врагов. Крик естествен, но крик — не поэзия. Вот небольшое стихотворение Михаила Львова, озаглавленное «Бахчисарайский фонтан у немцев»:

Мне сон приснился нынче странный:
Я вновь попал в Бахчисарай,
Но не нашел я там фонтана.
Я обыскал пустынный край,
И я узнал у партизана,
Что немцы во дворец пришли
И в гарнизонные казармы
Фонтан веков перевезли.
Внесли на кухню, об пол хлопнув,
Прочистили, промыли кран,
И умывальником удобным
Бессмертный сделался фонтан.

Уже не слезы из фонтана,
А просто двигалась туда
Струей широкой неустанно
Водопроводная вода.

Я считаю, что здесь Михаил Львов нашел поэтическое выражение непоэтической сущности наших врагов.

Стихи Михаила Львова могут показаться тихими, но, видимо, чем громче эпоха, тем строже поэт измеряет свой голос. Стих Михаила Львова приближается по строю к классическому. Молодой поэт не одинок в этом возврате; и опять-таки я вижу здесь дух эпохи, стремление к строгости и простоте. Придет время возврата к стиху-разговору, к стиху-декламации. Но теперь мы благославляем гранит ямба, способный удержать душу в час половодья.

Я приведу еще одно стихотворение Михаила Львова, уральца и танкиста:

РАЗБИТЫЙ ТАНК

Металлу, наверное, снится,
Что снова он стал рудой —
Лежит на горе Магнитной,
Бесформенный и молодой,
Что снова идет он в домну,
И снова проходит прокат,
И движется танком огромным,
И пушкой глядит на закат,
И снова он давит бронею,
И гонит врага вон.
Раскинулось поле боя,
И снится металлу сон.

Вполне возможно, что другим в книге «Дорога» понравится другое. Я привел то, что, по-моему, не могло быть передано прозой, в то время как ряд произведений и Михаила Львова и других известных поэтов, написанных в форме стиха, мог бы стать прозой, сюжетными новеллами или даже статьями. Стихия поэзии во многих стихах Михаила Львова, в стихах Гудзенко и некоторых молодых поэтов позволяет с надеждой смотреть в будущее: природа искусства, его колдовство раскрывается в патетические часы, — солдат станет поэтом, либо не станет им, но — уповаю — не станет версификатором.

О СТИХАХ ЕВГЕНИЯ ВИНОКУРОВА[5]

Когда приходит в литературу молодой поэт, мы ждем от него нового: он должен подметить в нашей жизни и в наших сердцах нечто, до него не открытое, сказать об этом так, как до него никто не говорил. Если он будет писать о том, о чем уже написано много книг, и писать так, как писали до него сотни других поэтов, то вряд ли его стихи кого-нибудь обрадуют. У нас немало умелых подражателей, которые умеют в рифмованных строчках излагать чужие стихи (или прозу), которые пишут правильно, но бездушно, не говорят, а воспроизводят чужую речь. От них выгодно отличается Винокуров: он говорит только о том, что сам пережил, и говорит своим голосом. Он умеет передать повседневную жизнь солдата, и его стихи о боевой дружбе («Земляк») дойдут до сердца каждого, знакомого с войной не только по рассказам. Мне нравится неуклюжий, своеобразный стих Е. Винокурова, его взволнованный ритм, близкий нашей эпохе; нравятся мне и тонкая наблюдательность молодого поэта: «Видишь березы, что в будущем, вот уже в прошлом они» (стихотворение «Пейзаж») и его романтическая ирония («Мальчишки»). Е. Винокурову предстоит еще много испытаний — труден и сложен путь художника, но его первые шаги внушают надежду: кажется, стало одним поэтом больше.

ЗЕМЛЯК

Со мной в одной роте служил земляк,
Москвич. Славный парень, Лешка.
С одного котелка мы с ним ели так:
Он ложку, я ложку.

Вдали от Москвы, по чужой стороне
В строю мы с ним рядом шагали.
Мы спали бок о бок и ночью во сне
Друг друга локтями толкали.

А в перерыве меж боев и атак
На привале ко мне он подляжет,
И мы вспоминали Москву с ним так:
Я расскажу, он расскажет.
В костре на ветру угольки догорят,
Шумит по-немецки кустарник,
А мы вспоминаем соседских ребят
И кинотеатр «Ударник».

Он был под Берлином в бою штыковом
Убит. Мы расстались. Навеки.
Он жил на Арбате, в большом угловом,
В сером доме,
что против аптеки.

ПЕЙЗАЖ
(из поезда)

Мир разлетелся в две стороны:
С луною и без луны.
Тонкие рельсы настроены
Строем гитарной струны.

По ветру воет чудищем
Поезд.
В окно взгляни:
Видишь, березы, что в будущем,
Вон уже в прошлом они.

Окна закроем, холодом
И лесом вагон проветрив.
Десять минут до города,
До полночи пять километров.

ПИСЬМО ПОЭТУ ⟨С. ЩИПАЧЕВУ⟩[6]

Дорогой Степан Петрович!

Я хочу от всей души поздравить Вас не потому, что Вы дожили до пятидесяти лет (это случается со многими), а потому, что годы оказались бессильными перед Вашей большой, суровой и нежной молодостью.

О Вашей поэзии можно сказать словами Баратынского: она нас пленяет глубоким своеобразием, «ее лица необщим выраженьем, ее речей спокойной простотой». Век стоит шумный, его не перекричишь. Но всякий, бывавший на переднем крае, знает, что среди грома боя потрясает сердце песня полевой птицы, смех ребенка, тихий человеческий голос. Ваши стихи особенно слышны, потому что они тихи.

Вы пошли по трудному пути: поэты знают, что легче написать поэму с замысловатым сюжетом, чем восьмистишие. Вы умеете говорить коротко, и среди великой инфляции патетических существительных, грандиозных прилагательных и безудержных глаголов Вы свято ограждаете ценность слова. Помню, как в годы войны я прочитал Ваше восьмистишие о разлуке:

Поезд в полночь уходил на фронт.
Нежных слов ты мне не досказала.
Вспомнишь ли сегодня тот перрон
Затемненного вокзала?

Я, обняв тебя, глядел в глаза.
Новые ремни на мне скрипели.
Да, друг другу многого сказать
За двенадцать лет мы не успели.

Автор критического разбора Вашей поэзии мог бы остановиться на скрипящих ремнях, которые кратко и точно переносят расставание в определенные годы. Я же хочу подчеркнуть другое: то душевное целомудрие, которое диктует Вам сжатую форму.

Я приветствую Вас, как поэта большой, подлинной любви. Вы сами прекрасно об этом сказали:

Война шумит у нас над головами,
Но нас не разучила и война
Хранить в сердцах с великими словами
Простые наших милых имена.

Ваша поэзия отмечена настоящим советским патриотизмом. Мы все помним Ваши стихи о статуе Ленина, снятой врагами и снова поднявшейся на пьедестал. Так в трудные дни осени сорок первого Вы сказали о нашей крепкой вере, о вере и верности.

Мне хочется также поблагодарить Вас за то, что в Ваших стихах Родина шире, чем она показана на карте: Вы никогда не забывали, что с нами — люди будущего, где бы они ни жили, на берегу Дуная или среди гор Каталонии.

Вы сказали:

Когда черемуха цветет,
Холодный ветер на свободе.

Это правда, весна человечества полна холодным ветром. А черемуха цветет, и одно из доказательств тому — Ваша поэзия.

Когда Вам было сорок лет, Вы написали:

Ну что ж, мы были в жарком деле.
Пройдут года — заговорят,
Как мы под тридцать лет седели
И не старели в шестьдесят.

Я Вам желаю, чтобы через десять лет, когда Вам исполнится шестьдесят, кто-нибудь напомнил бы Вам эти стихи и сказал: «Почему Вы написали „шестьдесят". Поставьте „семьдесят"... Поседеть больше Вы не можете и постареть не должны».

От всей души желаю Вам счастья и вдохновения.

Илья Эренбург

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ТВОРЧЕСКОМ ВЕЧЕРЕ Л. МАРТЫНОВА[7]

Я хочу Вас поздравить, дорогой Леонид Николаевич, не с тем, что Вам 50 лет (это случается со многими), а с тем, что я впервые присутствую на вечере Вашей поэзии, и с тем, что в моих руках верстка сборника Ваших стихов, первого сборника после девятилетнего перерыва.

Я хочу еще Вас поблагодарить за то, что Вы были и остались настоящим поэтом.

Я не знаю, как рождаются поэты (наверное, этого не знаете и Вы), но я знаю, что можно быть поэтом и проморгать, растоптать, задушить свой дар, и можно его сохранить.

Спасибо Вам, что, несмотря на все, Вы его сохранили.

Не так уж много у нас поэтов. Я говорю о поэте не в справочнике, а в сердце. И счастье, что у нас есть Леонид Мартынов.

Девять лет я слышал Ваши стихи только когда Вы мне их читали. Теперь многие из них я прочитал набранными, и они мне еще дороже. Почему дороже? Во-первых, потому, что они ничего не потеряли, а во-вторых, потому, что я думаю о радости людей, о радости читателей, которым предстоит эта нечаянная и большая встреча.

Я Вас любил, и Вы были мне дороги всегда. И в те годы, когда Вы увлекались сюжетом и писали длинные поэмы. Я Вас любил и тогда, когда Вы перешли от этой сложной канвы к чудесной, изумительной флейте «Лукоморья».

Вы никогда не перепевали ни Некрасова, ни Маяковского, а всегда искали для новых чувств новую, Вам присущую форму.

Дело даже не в том, что у Вас близость к простейшим рифмам, которыми Вы так прекрасно владеете, и к верному их значению, дело даже не в том, что Ваши стихи похожи на древние заклинания, на спираль, развертывающуюся со всей пружинной силой и вновь возвращающуюся к исходному пункту, — дело в том, что Вы умеете привести одно слово к другому так, что все понимают, что эти слова всегда были неразрывны, хотя до Вас они никогда не стояли рядом. Это и есть поэзия. И Вы — настоящий поэт нашего времени.

Я не знаю, зачем говорить о том, приводили ли Вас к современности или нет. Вас нечего приводить к современности, Вы поэт очень современный. Эта современность в Вас, в Вашем мужестве, которое было у Вас всегда, в Вашем восхищении перед жизнью, несмотря на все трудности и угрозы, в прекрасном Вашем труде, в Вашей любви к миру.

Я видел, как восхищались Вашими стихами наши лучшие друзья на Западе: Пабло Неруда, Арагон, Гильен. Я помню, как в грубом, подстрочном переводе Ваши стихотворения поразили сердце большого поэта Поля Элюара.

Конечно, нужно помнить, что человеку — Леониду Николаевичу — сегодня исполняется 50 лет. Это не так страшно, знаете ли, я это давно пережил, в общем, это пережить можно, а Вы пережили и не то.

Хочется сказать, будьте счастливы на шестом десятке. Вы достаточно молоды, чтобы еще задумываться над возрастом.

И затем — Вам повезло: Вам только 50 лет, когда мы видим весну советской поэзии и когда вместе с Вами мы можем сказать — Дело пахнет искусством!

О СТИХИХ БОРИСА СЛУЦКОГО[8]

Ход океанских волн хорошо изучен. Много темнее пути поэзии, ее подъемы и спады, приливы и отливы.

Вспомним первое десятилетие после Октябрьской революции. Тогда раскрылись такие большие и не похожие друг на друга поэты, как Маяковский, Есенин, Пастернак, Асеев; по-новому зазвучали голоса Александра Блока, Ахматовой, Цветаевой; входили в поэзию Багрицкий, Тихонов, Маршак, Сельвинский. Вспомним годы войны, короткий, но яркий порыв сложившихся поэтов, появление молодых и среди них такого непосредственного, душевно громкого, как Семен Гудзенко. Мне кажется, что теперь мы присутствуем при новом подъеме поэзии. Об этом говорят и произведения хорошо всем известных поэтов — Твардовского, Заболоцкого, и выход в свет книги Мартынова, и плеяда молодых, среди которых видное место занимает Борис Слуцкий.

Конечно, ничто не приходит сразу, и сегодняшние радости читателей подготовлены годами, которые для многих поэтов были годами испытаний. Мне приходилось слышать от некоторых читателей восхищенные и удивленные восклицания: «Молодые очень талантливы — посмотрите книгу Леонида Мартынова». Они не подозревали, что еще накануне войны нас потрясали поэмы этого замечательного поэта. Если стихов Мартынова долго не печатали, то это не относится к его поэтической биографии: он продолжал писать, и я был счастлив, когда он читал мне свои стихи. Появление его сборника после длительного перерыва совпало с празднованием пятидесятилетия поэта.

Борис Слуцкий не юноша, хотя он много моложе Мартынова. В 1945 году молодой офицер показал мне свои записи военных лет. Я с увлечением читал едкую и своеобразную прозу неизвестного мне дотоле Бориса Слуцкого. Меня поразили некоторые стихи, вставленные в текст, как образцы анонимного солдатского творчества. Одно из них — стихи о Кельнской яме, где фашисты умерщвляли пленных, — я привел в моем романе «Буря»; только много позднее я узнал, что эти стихи написаны самим Слуцким.

В печати имя Слуцкого стало появляться недавно — с 1953 года. Его стихи привлекли к себе внимание читателей, и мне захотелось о них написать. Наши критики не отличаются торопливостью. Прежде они ждали присуждения премии; теперь косятся друг на друга — кто первый осмелится похвалить или обругать. Критические статьи или заметки, по-моему, должны опережать те поздравления в дерматиновых папках, которые подносят седовласым юбилярам. О различных критических статьях, о второразрядных пьесах, о романах на случай были написаны сотни листов. Но что было написано о поэтах, которыми мы вправе гордиться? Мне давно не попадались статьи о Светлове, о Заболоцком, до недавнего времени все говорили и никто не писал о Мартынове, мало еще сказано о Щипачеве, Смелякове.

Что меня привлекает в стихах Слуцкого? Органичность, жизненность, связь с мыслями и чувствами народа. Он знает словарь, интонации своих современников. Он умеет осознать то, что другие только смутно предчувствуют. Он сложен и в то же время прост, непосредствен. Именно поэтому я принял его военные стихи за творчество неизвестного солдата. Он не боится ни прозаизмов, ни грубости, ни чередования пафоса и иронии, ни резких перебоев ритма, — порой язык запинается. Вот отрывок из «Кельнской ямы», о которой я упомянул:

Товарищ боец, остановись над нами.
Над нами, над нами, над белыми костями.
Нас было семьдесят тысяч пленных.
Мы пали за Родину в Кельнской яме.
Когда в подлецы вербовать нас хотели,
Когда нам о хлебе кричали с оврага,
Когда патефоны о женщинах пели,
Партийцы шептали: «Ни шагу, ни шагу».
Читайте надпись над нашей могилой!
Да будем достойны посмертной славы!
А если кто больше терпеть не в силах, —
Партком разрешит самоубийство слабым.
О вы, кто наши души живые
Хотели купить за похлебку с кашей,
Смотрите, как, мясо с ладоней выев,
Кончают жизнь товарищи наши.
Землю роем
когтями-ногтями,
Зверем воем
в Кельнской яме,
Но все остается — как было, как было —
Каша с вами, а души с нами.

Неуклюжесть приведенных строк, которая потребовала большого мастерства, позволила поэтично передать то страшное, что было бы оскорбительным, кощунственным, изложенное в гладком стихе аккуратно литературными словами.

До войны Слуцкий вместе с покойным Кульчицким, на которого мы все возлагали большие надежды, с Лукониным и Наровчатовым учился в Московском литературном институте. Но поэтом его сделала война: война была его школой, и о чем бы он ни писал, — будь то стихи о бане, о поэзии Мартынова, о доме отдыха или о московском вокзале, — в каждом его слове память о военных годах. Все знают, что с войны многие возвращаются инвалидами, контуженными, неполноценными, но именно на войне люди духовно вырастают, внешняя грубость обычно прикрывает обостренную чувствительность: сердце не может стать бронированным. Слуцкий пишет:

Вниз головой по гулкой мостовой
Вслед за собой война меня влачила
И выучила лишь себе самой,
А больше ничему не научила.
Итак, в моих ушах расчленена
Лишь надвое война и тишина —
На эти две — вся гамма мировая.
Полутонов я не воспринимаю.
Мир многозвучный!
                    Встань же предо мной
Всей музыкой своей неимоверной!
Заведомо неполно и неверно
Пою тебя войной и тишиной.

Разумеется, Слуцкий видит жизнь «неполной», но разве бывают поэты, воспринимающие все и всех? Вряд ли. Как бы ни был мудр поэт, у него есть и потолок и стены. Мир Слуцкого отнюдь не узок, и меньше всего можно назвать его поэзию камерной. Мне она представляется народной, но, конечно, нужно прежде всего договориться о значении этого слова. Народными чертами в поэзии иным кажутся внешние и порой поддельные приметы. Если в стихах гармошка, молодицы, старинный песенный склад и прилагательное после существительного, — такие стихи причисляются к народным, хотя даже в глухой деревне можно теперь услышать радио и патефон и хотя тем языком, который мерещится тому или иному поэту, никто вокруг него не разговаривает. Называя поэзию Слуцкого народной, я хочу сказать, что его вдохновляет жизнь народа — его подвиги и горе, его

тяжелый труд и надежды, его смертельная усталость и непобедимая сила жизни:

А я не отвернулся от народа,
С которым вместе голодал и стыл,
Ругал похлебку, осуждал природу,
Хвалил далекий, словно звезды, тыл.
Когда годами делишь котелок
И вытираешь, а не моешь ложку, —
Не помнишь про обиды. Я бы мог.
А вот не вспомню. Разве так, немножко.

Не льстить ему. Не ползать перед ним.
Я — часть его. Он больше, а не выше.

Конечно, стих Слуцкого помечен нашим временем — после Блока, после Маяковского, — но если бы меня спросили, чью музу вспоминаешь, читая стихи Слуцкого, я бы, не колеблясь, ответил — музу Некрасова. Я не хочу, конечно, сравнивать молодого поэта с одним из самых замечательных поэтов России. Да и внешне нет никакого сходства. Но после стихов Блока я, кажется, редко встречал столь отчетливое продолжение гражданской поэзии Некрасова.

Вот о военных связистках:

Я встречал их немало, девчонок!
Я им волосы гладил.
У хозяйственников ожесточенных
Добывал им отрезы на платье.
Не за это, а так отчего-то.
Не за это, а просто случайно
Мне девчонки шептали без счета
Свои тихие, бедные тайны.
Я слыхал их немало, секретов,
Что слезами политы.
Мне шептали про то и про это,
Про большие обиды!

О военных вдовах:

Пылится платьице бордовое —
Ее обнова подвенечная.
Ах, доля бабья, дело вдовое,
Бескрайнее и бесконечное!
Она войну такую выиграла!
Поставила колхозы на ноги!

Но, как трава на солнце, выгорело
То счастье, что не встанет наново.
. . . .
Вот гармонисты гомон подняли,
И на скрипучих досках клуба
Танцуют эти вдовы. По двое.
Что, глупо, скажете? Не глупо!
Их пары птицами взвиваются,
Сияют утреннею зорькою.
И только сердце разрывается
От этого веселья горького.

О булочниках:

Пять минут осталось до обеда,
А к обеду очень всем нужны
Белый хлеб — веселый хлеб победы,
Черный хлеб — жестокий хлеб войны.
Все пиры, что пировал народ,
Сухари годин его несчастья,
Все от их безропотных щедрот,
Ко всему пищевики причастны.

О бане:

Вы не были в районной бане
В периферийном городке?
Там шайки с профилем кабаньим
И плеск, как летом на реке...
Там ордена сдают вахтерам,
Зато приносят в мыльный зал
Рубцы и шрамы — те, которым
Я лично больше б доверял.
. . . .
Но бедствий и сражений годы
Согнуть и сгорбить не могли
Ширококостную породу
Сынов моей большой земли.

Особенность гражданской поэзии Слуцкого в том, что она глубоко лирична. У нас часто под видом гражданской поэзии печатаются рифмованные передовицы, фельетоны, авторы которых подражают интонациям Маяковского и располагают слова «лесенкой», или, наконец, псевдоэпические оды. Слово «лирика» в литературном просторечье

потеряло свой смысл: «лирикой» стали называть стихи о любви. Такой «лирики» у Слуцкого нет; я не знаю его любовных стихов; может быть, он их никому не показывает, а может быть, еще не написал. Однако все его стихи чрезвычайно лиричны, рождены душевным волнением, и о драмах своих соотечественников он говорит, как о пережитом им лично. Пожалуй, единственное «любовное» стихотворение посвящено чужой страсти:

По телефону из Москвы в Тагил
Кричала женщина с какой-то чудной силой:
— Не забывай! Ты слышишь, милый, милый!
Не забывай! Ты так меня любил! —

А мы — в кабинах, в зале ожиданья,
В Москве, в Тагиле и по всей земле —
Безмолвно, как влюбленные во мгле,
Вдыхали эту радость и страданье.

Политические темы Слуцкий передает все с той же личной взволнованностью. Когда с Запада надвигались тучи, вспоминая освобожденного советскими солдатами итальянца, он писал:

Чернявый, маленький, хорошенький,
Приятный, вежливый, старательный,
Весь, как воробушек взъерошенный,
В любой работе очень тщательный:
Колол дрова для поваров,
Толкал машины — будь здоров!
И плакал горькими слезами,
Закапывая мертвецов.
Ты помнишь их глаза, усталые,
Пустые, как пустые комнаты?
Тех глаз не забывай
                    в Италии.
Пожалуйста, их в Риме вспомни ты.
. . . .
Пускай запомнят итальянцы,
И чтоб французы не забыли,
Как умирали новобранцы,
Как ветеранов хоронили...

Есть у Слуцкого суровое отношение к долгу поэта и к его работе. В одном из стихотворений он сравнивает стих с солдатом, который

идет в атаку. Он хорошо понимает силу искусства, даже когда (как многие его предшественники) хочет скрыть умиление иронией:

Шел фильм, и билетерши плакали
Семь раз подряд над ним одним,
И парни девушек не лапали,
Поскольку стыдно было им.
Глазами грустными и грозными
Они глядели на экран,
А дети стать мечтали взрослыми,
Чтоб их пустили на сеанс.
Как много создано и сделано
Под музыки дешевый гром
Из смеси черного и белого
С надеждой, правдой и добром.
Свободу восславляли образы,
Сюжет кричал, как человек.
И пробуждались чувства добрые
В жесто́кий век, в двадцатый век.

Может быть, иной критик, увидав слова «жестокий век», вздумает причислить Слуцкого к пессимистам? Такое за некоторыми критиками водится. Но ведь война не тема для «розовой библиотеки», показывать ее как парад бесстыдно, да и бесцельно — никто не поверит. Слуцкий знает цену победы, знает жертвы и беду народа. Но он мужественно смотрит вперед. Он гордится тем, что создано народом:

У Белорусского и Курского
Смотреть Москву за пять рублей
Их собирали на экскурсию —
Командировочных людей.
. . . .
Закутавшись в одежи средние,
Глядят на бронзу и гранит, —
То с горделивым удивлением
Россия на себя глядит.
Она копила, экономила,
Она вприглядку чай пила,
Чтоб выросли заводы новые,
Громады стали и стекла.

Встает естественно вопрос: почему не издают книги Бориса Слуцкого? Почему с такой осмотрительностью его печатают журналы? Не хочу быть голословным и приведу пример. Есть у Слуцкого стихотворение о военном транспорте, потопленном миной. Написал он его

давно, а напечатано оно недавно в журнале «Пионер» после того, как его отклонили некоторые чрезмерно осторожные редакции. Вот отрывок из него:

Люди сели в лодки, в шлюпки влезли.
Лошади поплыли просто так.
Что ж им было делать, бедным, если
В лодках нету мест и на плотах.
Плыл по океану рыжий остров.
В море, в синем, остров плыл гнедой.
И сперва казалось — плавать просто,
Океан казался им рекой.
Но не видно у реки той края...
На исходе лошадиных сил
Вдруг заржали кони, возражая
Тем, кто в океане их топил.
Кони шли ко дну и ржали, ржали,
Все на дно покуда не пошли.
Вот и все. А все-таки мне жаль их —
Рыжих, не увидевших земли.

Детям у нас везет. Повесть «Старик и море» Хемингуэя выпустил в свет Детгиз, а трагические стихи о потопленном транспорте опубликовал «Пионер». Все это очень хорошо, но когда же перестанут обходить взрослых?..

Говорят, что стихи особенно близки молодым. Вероятно, это так: в молодости чувства обостренные. Но признаюсь — стихи Слуцкого меня волнуют, хотя я и стар. Я нахожу в них мою землю, мой век, мои надежды и горечь, все, что позволило мне вместе с другими идти вперед, хотя порой это было нелегко, идти и дойти до наших дней.

Она копила, экономила,
Она вприглядку чай пила,
Чтоб выросли заводы новые,
Громады стали и стекла.

На чувствах мы никогда не экономили, и часто нам бывало обидно, когда мы читали пустые, холодные стихи, ничего и никого не выражавшие. Ведь стихи — это не сахар, это, скорее, соль, — без поэзии не обойтись. Хорошо, что настает время стихов.

1956.

ПРАВДИВЫЕ СТРОКИ
⟨О СТИХАХ В. КОКЛЯЕВА⟩[9]

В этой маленькой книге собраны стихи ранней молодости, многие из них написаны Володей Кокляевым в школьные годы. Нет в них ни мастерства, ни внутренней зрелости. Легко можно заметить и случайные слова и неуклюжие строки. Может быть, поэт Владимир Кокляев, составляя свою первую книгу, не включил бы в нее ни одного из этих стихотворений. Но книги стихов, отобранных поэтом, не будет: Володя трагически погиб, когда ему не было и двадцати лет.

Его ранние стихи помечены большим душевным горением, в них радуют прямота, внутреннее целомудрие, свежесть чувства. Для меня стихи Володи Кокляева — дневник милого мне советского юноши. Меня увлекают в нем честность, ирония, никогда не переходящие в наигранный цинизм, любовь к своей Родине, к товарищам, к работе, поэтичность натуры. Володя хорошо учился, и хорошо «болел» на футбольных матчах, и хорошо влюблялся, и по-настоящему любил поэзию.

Он не случайно учился в Тимирязевской академии: была у него внутренняя связь с деревьями, с нивами, с дождями и солнцем. Он тонко писал о том, что видел: «ветер белкой скакал по ветвям» или «тяжелый плеск над тротуаром — плечистых лиственниц прибой». Он мог понять и волнение доцента, которому студенты поднесли цветы, и печаль уборщицы, которая, глядя на молодого тимирязевца, вспоминает погибшего сына, и привязанность взрослого человека к школе, где прошло его отрочество. Он взволнованно говорил о корейце, у которого погиб сын на родине и который «осторожною рукою» гладит русского мальчика. Он защищал право на первую любовь, высокую и чистую, об этом писал и в «Письме в многотиражку» и в стихотворении, озаглавленном «О любви».

Прочитав книгу Володи Кокляева, видишь всю сложность, глубину и силу нашей советской молодости. Трудно определить по первым школьным стихам судьбу их автора. Я не знаю, стал ли бы Володя большим поэтом, но я знаю, что он стал бы настоящим большим

человеком. Он приходил на собрания литературного кружка Тимирязевской академии, где я одно время часто бывал. Стихи Володи, его душевный облик вдохновляют и будут вдохновлять не только знавших его членов литературного кружка, не только его товарищей, но всех юношей, которые вступают в жизнь, впервые решают важные вопросы, впервые влюбляются, которые еще окружены розовым предутренним туманом отрочества, но которые уже кладут первые кирпичи, сажают первые деревья будущего.

ПОЭЗИЯ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ[10]

В двадцать лет Марина Цветаева мечтала:

Моим стихам о юности и смерти,
— Нечитанным стихам! —
Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берет),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

Первая книга Цветаевой называлась «Вечерний альбом»; когда она вышла в свет, поэтессе было семнадцать лет и она еще ходила в гимназической форме. Вторая книга «Волшебный фонарь» была издана два года спустя. В этих книгах много детского. Только в самом начале жизни можно написать:

Ты дал мне детство лучше сказки
И дай мне смерть — в семнадцать лет!

Однако и в незрелых стихах чувствовался подлинный поэт. О первой книге «Вечерний альбом» писали Валерий Брюсов, Максимилиан Волошин, Мариэтта Шагинян.

После этого Марина Цветаева создала много прекрасных стихотворений и поэм, но число людей, знавших ее поэзию, не возрастало. Она умерла в 1941 году, будучи известной только немногим ревнителям поэзии.

Мы знаем поэтов, оцененных современниками и выдержавших испытание временем: Пушкина и Некрасова, Блока и Маяковского. Были другие поэты, стихи которых отвечали преходящим вкусам или настроениям современников. Так, увлекались Бенедиктовым, потом одни переписывали в альбомы Апухтина, другие проводили ночи над томиком Надсона, так, сбегались на вечера Игоря Северянина. Теперь эти поэты могут заинтересовать только историка литературы. Были, наконец, поэты, нашедшие признание лишь после смерти. Вряд ли

Тургенев, калеча стихотворение «О, как на склоне наших лет...», понимал все значение поэзии Тютчева.

Судьба стихов Марины Цветаевой не подходит ни под одну из этих категорий. Вряд ли кто-нибудь станет утверждать, что поэзия Цветаевой оставалась малоизвестной, потому что была чересчур сложна по форме. Многие стихи Александра Блока, не говоря уже о Пастернаке, куда труднее для восприятия.

Стихи Цветаевой эмоциональны, она быстро уводит читателя в мир своих ритмов, образов, слов. Она любила музыку и умела ворожить словами, как слагатели древних заговоров. Одно слово неожиданно, но неоспоримо точно приводит другое:

Как живется вам, хлопочется,
Ежится? Встается как?
С пошлиной бессмертной пошлости
Как справляетесь, бедняк?

Приведу два отрывка из стихотворений, чтобы показать, насколько ясна поэзия Цветаевой. Из стихотворения, написанного в 1916 году:

Настанет день — печальный, говорят, —
Отцарствуют, отплачут, отгорят,
Остужены чужими пятаками,
Мои глаза, подвижные, как пламя.
. . . .
По улицам оставленной Москвы
Поеду я, и побредете вы,
И не один дорогою отстанет,
И первый ком о крышку гроба грянет,
И наконец-то будет разрешен
Себялюбивый, одинокий сон.

Из стихотворения 1920 года:

Писала я на аспидной доске,
И на листочках вееров поблеклых,
И на речном и на морском песке,
— Коньками по льду и кольцом на стеклах, —
На собственной руке и на стволах
Березовых, и — чтобы всем понятней —
На облаках и на морских валах,
И на стенах чердачной голубятни.
Как я хотела, чтобы каждый цвел

В веках со мной. Под пальцами моими.
И как потом, склонивши лоб на стол,
Крест-накрест перечерчивала имя.

Нет, нельзя объяснить «непонятностью» судьбу стихов Цветаевой. Современники попросту не знали этих стихов. Книги выходили в крохотных тиражах. Так, например, сборник «Версты» был издан в Москве в 1921 году в количестве одной тысячи экземпляров. Потом Цветаева жила за границей, изредка печатала стихи в журналах или альманахах, которые мало кто читал. Многие ее произведения не изданы и поныне.

Конечно, Цветаева не стремилась к славе, она писала: «Русский стремление к прижизненной славе считает презренным или смешным». Но Цветаева сделала все, чтобы способствовать своей безвестности. Одни скажут — от гордости, другие поправят — от той чрезмерной чувствительности, которая присуща поэтам. Вероятно, и от того и от другого, а пуще всего от своеобразности своих восприятий. Одиночество, вернее сказать, отторжение, всю жизнь висело над ней, как проклятье, но это проклятье она старалась выдать не только другим — самой себе за высшее благо. В любой среде она чувствовала себя изгнанником, изгоем. Вспоминая о расистской спеси, она писала: «Какой поэт из бывших и сущих не негр?» В «Поэме конца» она сравнивает жизнь с гетто. Ее мир ей казался островом, а для других она слишком часто была островитянкой.

Ее одиночество никак нельзя приписать тому культу «башни из слоновьей кости», который был еще достаточно распространен в годы, когда Цветаева входила в русскую поэзию. Брюсов писал:

Быть может, всё в жизни лишь средство
Для яркопевучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

Эти советы возмущали Цветаеву, она отвечала: «Слов вместо смыслов, рифм вместо чувств?.. Точно слова из слов, рифмы из рифм, стихи из стихов рождаются...» Она хотела быть с людьми и не могла.

Что же мне делать, слепцу и пасынку,
В мире, где каждый и отч и зряч,
Где по анафемам, как по насыпям,
Страсти, где насморком
Назван плач.

Одиночество ее давило. Одиночество (а не эгоцентризм) помогло ей написать много прекрасных стихов о человеческом несчастье. И одиночество привело ее к самоубийству.

Были поэты, которых увлекал романтизм первой половины XIX века не как литературная школа, а как некоторая умонастроенность: они подражали скорее Чайльд Гарольду, чем Байрону, скорее Печорину, чем Лермонтову. Марина Цветаева никогда не старалась загримироваться под героев романтической эпохи: своим одиночеством, своими противоречиями, своими блужданиями она была им сродни. Различные строительные материалы, будь то дерево или мрамор, гранит или железобетон, связаны с меняющимися стилями архитектуры, а стили определяются временем. Цветаева родилась не в 1792 году, как Шелли, но ровно сто лет спустя...

В одном стихотворении Цветаева говорит о своих двух бабках: одна была простой русской женщиной, сельской попадьей, другая — высокомерной польской панной. Марина Цветаева совмещала в себе старомодную учтивость и бунтарство, пиетет перед гармонией и любовь к душевному косноязычью, предельную гордость и предельную простоту. Ее жизнь была клубком прозрений и ошибок. Она писала: «Я все вещи своей жизни полюбила и пролюбила прощанием, а не встречей, разрывом, а не слиянием». Это не программа, не утверждение какой-то философии пессимизма, а просто исповедь. Если уж говорить о мироощущении, то Марина Цветаева любила жизнь, утверждала ее, но прожить, как ей хотелось, не сумела. В Москве она писала про Лорелей, про Париж, про остров Святой Елены, а в Париже ей мерещились калужские березы и печальный огонь бузины. Ее восхищала вольница Степана Разина, но, встретившись с потомками своего любимого героя, она их не узнала. Всю свою жизнь она боролась с собой. Она написала пьесу о сердцееде Казанове, чтобы показаться если не другим, то себе спокойной, даже веселой. Но Казанова был случайным гостем на час. Она слишком хорошо знала другое:

О, вопль женщин всех времен:
«Мой милый, что тебе я сделала?»

Она писала о стрельцах, о царевне Софии, о русской Вандее. Было это от мятежного ее духа, а вовсе не от тоски по порядку. Она говорила сыну:

Перестаньте справлять поминки
По эдему, в котором вас
Не было...

Но не было и Марины Цветаевой в мнимом эдеме. Прошлый мир никогда для нее не был потерянным раем. Она признавалась:

...Я тоже любила смеяться,
Когда смеяться нельзя.

Она многое любила именно потому, что «нельзя». Она аплодировала не в тех местах, что ее соседи, глядела одна на опустившийся занавес, уходила во время действия из зрительного зала и плакала в пустом коридоре.

История всех ее влечений и увлечений — это длинный перечень разрывов. Подобно Блоку она любила Германию — за Гете, за музыку, за старые липы. Во время первой мировой войны, наперекор всему, она писала:

Германия, мое безумье!
Германия, моя любовь!

А четверть века спустя, когда германские фашисты вошли в Прагу, слово «безумье» в устах Цветаевой приобрело иной смысл:

О, мания!
О, мумия!
Величия!
Сгоришь, Германия!
Безумие,
Безумие
Творишь.

В 1922 году Марина Цветаева уехала за границу. Она жила в Берлине, в Праге, в Париже. В среде белой эмиграции она чувствовала себя одинокой и чужой. В 1939 году она вернулась в Москву. В 1941 году покончила жизнь самоубийством.

Два глубоких чувства она пронесла через всю свою сложную и трудную жизнь: любовь к России и завороженность искусством. Эти два чувства были в ней слиты.

Когда я думаю о русском характере ее поэзии, я меньше всего обращаюсь к ее сказкам или к тому, что она взяла от народной песни. Внешние приметы как бы говорят о другом: о знании и любви к самым различным сторонам — к древней Греции, к Германии, к Франции. В отрочестве Цветаева увлекалась «Орленком» и всей условной романтикой Ростана. Потом ее увлечения стали глубже: Гете, «Гамлет», «Федра». Она писала стихи по-французски и по-немецки. Однако повсюду,

кроме России, она чувствовала себя иностранкой. Все в ней было связано с родным пейзажем — от «жаркой рябины» молодости до последней кровавой бузины. Основными темами ее поэзии были: любовь, смерть, искусство, и эти темы она решала по-русски, верная не только традициям великих предшественников, но и душевному складу своего народа. Любовь для нее тот «поединок роковой», о котором говорил Тютчев. Любовь — это либо разлука, либо мучительный разрыв. Цветаева писала о пушкинской Татьяне: «У кого из народов такая любовная героиня: смелая и достойная, влюбленная и непреклонная, ясновидящая и любящая?» Она ненавидела заменителей любви:

Сколько их, сколько их ест из рук,
Белых и сизых!
Целые царства воркуют вокруг
Уст твоих, Низость!

О смерти она думала много, настойчиво, без страха, но и без примирения. Была в ней языческая мудрость, не эллинская, своя, русская:

...Паром в дыру ушла
Пресловутая ересь вздорная,
Именуемая душа.
Христианская немочь бледная.
Пар. Припарками обложить.
Да ее никогда и не было.
Было тело, хотело жить.

Может быть, самыми прекрасными можно назвать стихи Цветаевой об искусстве. Она презирала стихотворцев-ремесленников, но твердо знала, что нет вдохновения без мастерства, и высоко ставила ремесло. Может быть, повторяя про себя стихи Каролины Павловой, она назвала одну из своих книг «Ремесло». Минутами ей казалось, что знанием законов сердца можно проверить все, даже тайну чувств.

Ищи себе доверчивых подруг,
Не выправивших чуда на число.
Я знаю, что Венера — дело рук,
Ремесленник, я знаю ремесло.

Ее стихи, обращенные к письменному столу, — изумительная исповедь поэта:

Я знаю твои морщины,
Изъяны, рубцы, зубцы —

Малейшую из зазубрин.
(Зубами — коль стих не шел.)
Да, был человек возлюблен,
И сей человек был — стол.

Она работала упорно, яростно — от утра до ночи и от вечера до утра, работала с обостренной совестливостью, боясь отдаться случайному сочетанию слов и проверяя вдохновение недоверьем взыскательного художника.

В русскую поэзию она принесла много нового: настойчивый цикл образов, расходящийся от одного слова, как расходятся круги по воде от брошенного камня, необычайно острое ощущение притяжений и отталкиваний слов, поспешность ритма, который передает учащенное биение сердца, композицию стихотворений и поэм, похожую на спираль, — так, потрясенный человек, как бы обрывая мысль, снова к ней возвращается, но не к той самой, к смежной. Будучи часто не в ладах со своим веком, Марина Цветаева много сделала для того, чтобы художественно осмыслить и выразить чувства своих современников. Ее поэзия — поэзия открытий.

Когда я говорю, что темы России и искусства в творчестве Марины Цветаевой были тесно сплетены, я прежде всего думаю о том сложнейшем вопросе, над которым бились почти все русские писатели от Пушкина и Гоголя до наших современников, — о взаимоотношении между долгом и вдохновением, между жизнью и творчеством, между мыслью художника и его совестью. Я не вижу Бальзака, который в смятении сжигает свою рукопись, Диккенса, который уходит в ночь, обличив перед этим все, чем он жил, Рильке, который перед смертью пишет «Двенадцать».

Вся душевная гордость и неуступчивость Марины Цветаевой сказалась в ее подходе к роли писателя. Она была взыскательна к другим и к себе, зачастую несправедлива в своих оценках, но никогда не равнодушна. Иногда, желая переспорить эпоху, она закрывала двери и окна своего поэтического дома. Было бы, однако, неправильным увидеть в этом эстетизм, пренебрежение к жизни. В 1939 году, после того как фашисты испепелили Испанию и вторглись в Чехословакию, Цветаева впервые отшатнулась от радости бытия:

Отказываюсь быть.
В Бедламе нелюдей
Отказываюсь жить.
С волками площадей
Отказываюсь выть.

Острова не оказалось, и жизнь Цветаевой трагически оборвалась.

В те годы, когда она еще противопоставляла поэзию бурям века, как бы противореча себе, она восхищалась Маяковским. Она спрашивала себя, что важнее — поэзия или творчество реальной жизни, и отвечала: «За исключением дармоедов, во всех их разновидностях — все важнее нас» (поэтов). Одновременно, вспоминая стихи Маяковского о поэте, наступившем на горло песне, она называла служение поэта народу «подвигом» и говорила о смерти Маяковского: «Прожил, как человек, и умер, как поэт». О Марине Цветаевой можно сказать иначе: прожила, как поэт, и умерла, как человек.

«Вечерний альбом» вышел в тот же год, что и моя первая книга; помнится, Брюсов в одной статье писал о нас обоих. Все меньше становится людей моего поколения, которые знали Марину Ивановну Цветаеву в зените ее поэтического сияния. Сейчас еще не время рассказать об ее трудной жизни: она слишком близка к нам. Но мне хочется сказать, что Цветаева была человеком большой совести, жила чисто и благородно, почти всегда в нужде, пренебрегая внешними благами существования, вдохновенная и в буднях, страстная в привязанностях и в нелюбви, необычайно чувствительная. Можно ли упрекнуть ее за эту обостренную чувствительность? Сердечная броня для писателя то же, что слепота для живописца или глухота для композитора. Может быть, именно в сердечной обнаженности, в уязвимости объяснение трагических судеб многих и многих писателей...

У Марины Цветаевой была горделивая осанка, которая смягчалась беспомощными близорукими глазами и доброй, доверчивой улыбкой, очень высокий лоб, коротко стриженные волосы. Мне часто казалось, что внимательно следя за нитью разговора, она в то же время к чему-то прислушивается: ее всегда окружало, как облако, звучание стихов.

Иннокентий Анненский, стихи которого Цветаева любила, писал:

Смычок все понял, он затих.
А в скрипке это все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Наконец-то выходит сборник стихов Марины Цветаевой. Муки поэта уходят вместе с ним. Поэзия остается.

⟨МЕРТВЫЕ ОСТАЮТСЯ МОЛОДЫМИ⟩[11]

В XIX веке ритм жизни был неторопливым: люди ездили на перекладных и писали скрипучими перьями; может быть, поэтому они рано складывались — у них было время, чтобы задуматься. Лермонтову было двадцать семь, когда он умер. Петефи и Китсу — двадцать шесть, а все произведения Рембо написаны до того, как ему исполнилось девятнадцать лет. Годы, когда формировались поэты, стихи которых собраны в этой книге, были громкими, и люди формировались медленно.

...Империализм, Антанта, рикши,
Мальчишки в старых пиджаках,
Мальчишки в довоенных валенках,
Оглохшие от грома труб,
Восторженные, злые, маленькие,
Простуженные на ветру...
. . . .
Нас честность наша до рассвета
В тревожный выводила свет...

Нельзя читать стихи Когана, Кульчицкого, Майорова, Отрады без волнения: это первая страница, вырванная из книги, а продолжения мы никогда не узнаем.

Конечно, в стихах поэтов, умерших слишком рано, много незрелого, голос только становился, порой видны тени менявшихся учителей — Маяковского, Хлебникова, Багрицкого, Пастернака. Однако я читал и перечитывал стихи четырех поэтов, погибших на фронте, четырех сверстников и друзей, и все время думал: какая хорошая, большая книга! Дело не только в том, что отдельные строки Кульчицкого и Когана совершенны, достойны зрелых поэтов. Перед нами поэтическая исповедь поколения. Мертвые о нем рассказали ярче тех, что выжили, может быть потому, что мертвые остаются молодыми.

Стихи четырех авторов в одной книге должны были бы производить впечатление разноголосицы, тем более что поэты не похожи один на другого. О каждом из них читатель узнает из воспоминаний товарищей, сверстников, однокашников. (Я их мало знал. В моей записной книжке сохранилась короткая пометка: 30 апреля 1941 года я встретился со студентами Литинститута и записал фамилии неко-

торых.) Разными они были по природе и писали по-разному. А книга кажется написанной одним автором: те же волнения, те же надежды, и жизнь оборвана той же фронтовой смертью.

Молодым поэтам начала шестидесятых стоит задуматься над судьбой предшествующего поколения: ведь дети слишком легко отворачиваются от отцов. А их отцы стояли насмерть под Москвой или у Волги: у них были крылья.

Они как бы предвидели свою судьбу. Майоров писал:

Когда умру, ты отошли
Письмо моей последней тетке,
Зипун нестираный, обмотки
И горсть той северной земли,
В которой я усну навеки.

Вот предчувствие Кульчицкого:

Наши будни не возьмет пыльца.
Наши будни — это только дневка,
Чтоб в бою похолодеть сердцам,
Чтоб в бою нагрелися винтовки.

Это не «мужская отвага», обязательная для Киплинга и его подражателей, а подлинное мужество.

О нем говорил Коган:

Мое поколение —
это зубы сожми и работай,
Мое поколение —
это пулю прими и рухни.
Если соли не хватит —
хлеб намочи пóтом,
Если марли не хватит —
портянкой замотай тухлой.

Кто знает, как сложилась бы поэтическая судьба четырех юношей? Куда шагнул бы Кульчицкий, расставшись и с Востоком Хлебникова и с нарочитой громкостью, заимствованной у Маяковского? Я его помню, он сразу привлекал к себе внимание, да и дар ему был отпущен большой. Стихи Когана глубоки, в них мысли взрослого человека. Может быть, он занялся бы и прозой?.. Кто знает, в каком направлении развилось бы творчество Майорова и Отрады, так рано погибших? Больно и горько думать, как война истоптала начинавшую колоситься ниву русской поэзии. Горе испытываешь и гордость: такими вдохновенными, смелыми и по-человечески хорошими встают перед нами четыре погибших поэта. Я как читатель им бесконечно благодарен.

1962.

⟨ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ К ПУБЛИКАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА⟩[12]

Двадцатые годы нашего века были необычайной эпохой русской поэзии, их можно сравнить с теми десятилетиями, когда жили и писали Пушкин, Тютчев, Баратынский и другие поэты пушкинской плеяды. В двадцатые годы были написаны замечательные поэмы и стихотворения Маяковского, Есенина, Марины Цветаевой, Пастернака, Мандельштама: «Про это», «Сестра моя Жизнь», «Тристия», «Поэма конца», «Анно домини», последние произведения Есенина.

Тридцатые годы некоторые литературоведы называют спадом поэзии. Мне кажется, что это неверно. Ушли Маяковский, Есенин, было менее ярким творчество Пастернака и Ахматовой, но прекрасны [и] предсмертные стихи Багрицкого, ранние произведения Заболоцкого. В поэзии Мандельштама стихи 1930—1937 годов, может быть, являются наиболее значительными.

Первые стихи Мандельштама помечены 1907 годом, тогда Осипу Эмильевичу было шестнадцать лет. Он принадлежал к петербургской группе поэтов, выступавших против символизма, против развоплощения поэзии и инфляции абстрагированных слов. Мандельштам искал крепкости, монументальности, обращался к классике и назвал свою первую книгу «Камнем». Это прекрасная книга, но в ней живой ключ мандельштамовской поэзии скован гранитом. Короткое стихотворение, написанное в начале первой мировой войны, было началом освобождения: «Уничтожает пламень сухую жизнь мою, и ныне я не камень, а дерево пою. Оно легко и грубо, из одного куска и сердцевина дуба, и весла рыбака».

В 1917-м Мандельштаму было двадцать шесть лет. Он знал силу слова, и реки итальянской, французской, немецкой поэзии, и Элладу, и тайны русских поэтов. Воспитанный на культе поэзии, тщедушный и мнительный, Осип Эмильевич, которого многие считали поэтом ложно-классическим и даже салонным, в отличие от своих друзей понял масштаб происшедшего: «Ну, что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля. Земля плывет. Мужайтесь,

мужи, как плугом океан деля, мы будем помнить и в летейской стуже, что десяти небес нам стоила земля».

Стихи второй книги «Tristia» показывают зрелость поэта, стих его свободнее. Однако зенит поэзии Мандельштама — тридцатые годы: «Я вернулся в мой город, знакомый до слез», «За гремучую доблесть грядущих веков», «Стихи о русской поэзии», «Андрей Белый» (цикл) и три «Воронежских тетради». Стих окончательно раскрепощен, ощущение современности обостряется, слово всесильно. С юношеских лет он ощущал связь русской культуры с Элладой и писал о том, что именно благодаря такой непосредственной преемственности «русский язык стал именно звучащей и горящей плотью».

Осип Эмильевич в молодости был легкомысленным, поскольку дело касалось того, что Пушкин определил как «заботы суетного света». Он любил подурачиться, писал шутливые стихи, был веселым собеседником. Я, кажется, не встречал поэта без того, что люди называют «чудачествами», и в моей книге воспоминаний я рассказал о некоторых чудачествах Мандельштама. Однако время отличалось многим, но только не легкостью. Судьба Осипа Эмильевича оказалась трудной. Заменив собственное имя, можно сказать, что на него сыпались все шишки. В 1919 году он очутился в Коктебеле, там разведчики Врангеля его арестовали, обвинив в том, что он якобы работал в ЧК города Николаева (где он никогда не был). Мандельштама хотели убить, спас его поэт М. А. Волошин. Мандельштаму удалось убежать из белого Крыма в Батуми. Там его называли «двойным агентом — Врангеля и большевиков». Его освободили по настоянию грузинских поэтов. Мы вместе с ним проделали, полный дурных происшествий, путь из Тбилиси в Москву. В Ленинграде, потом в Москве он бедствовал, жил хуже других, но продолжал писать чудесные, порой радостные стихи. В 1934 году его арестовали за стихотворение о Сталине. Его отправили в ссылку, он спускался по Каме и заболел острым нервным расстройством. Это было задолго до 1937 года, и защитникам поэзии удалось заменить ссылку в далекое холодное село поселением на три года в Воронеже.

В январе 1938 года А. А Фадеев показал мне гранки «Нового мира» и сказал, что постарается вернуть Мандельштама читателям. А несколько месяцев спустя Мандельштама арестовали, как ранее репрессированного, и приговорили к пяти годам лагерей. Он умер в пересыльном лагере неподалеку от Владивостока, где содержали арестованных до начала навигации. Я видел людей, бывших в том лагере; они рассказывали, что Мандельштам был болен, чрезвычайно истощен, мечтал о ломте хлеба, о кусочке сахара, мерз и возле костра

декламировал свои стихи и сонеты Петрарки по-итальянски. Он запомнился многим — до последнего часа оставался поэтом.

Цикл стихов Мандельштама был недавно напечатан в журнале «Москва»; намечено издание всех его стихотворений в серии «Библиотека поэта». Я рад, что в журнале «Простор» печатаются его стихи — советским читателям наконец-то возвращают то, что было написано для них.

И. П. УТКИН[13]

Я любовно гляжу на тоненькую книжицу. Забавный большой рисунок К. Ротова и скромная надпись: «Повесть о рыжем Мотэле, господине инспекторе, раввине Исайе и комиссаре Блох». Автор — Иосиф Уткин. На титульном листе надпись: «Тов. Эренбургу, представителю старшего поколения, от молодого литератора

с уважением Иосиф Уткин. 21.VI.28 г.»

«Представителю старшего поколения» было тогда тридцать семь лет, а «молодому литератору» двадцать пять. И. П. Уткин приехал в Париж с двумя товарищами; они побывали в Сорренто у Горького, поглядели Варшаву и Прагу. Уткин был высоким юношей, держался скромно, неуверенно в себе, говорил, что не знает, как писать.

Я перечитал крохотную повесть в стихах, и она меня тронула, как тронула сорок лет назад. В этой поэме Иосиф Павлович, а ему было двадцать два года, когда он ее написал, показал свое лицо, свой голос, свои интонации.

Молодой Мотэле живет в Кишиневе, где много евреев, где живет и бородатый господин инспектор с женой, которая весит семь пудов, и где охраняет порядок городовой. Бедный портняжка хотел учиться, но это ему не удалось. «Так что же? Прикажете плакать? Нет так нет. — И он ставил десять заплаток на один жилет». Он встречает разных людей и думает: «Да, под каждой слабенькой крышей, как она ни слаба, свое счастье, свои мыши, своя судьба». Наступает революция: «Брюки! Жилетки! Смейтесь! Радуйтесь дню моему! Гос-по-дин по-лиц-мейстер сел в тюрьму!» Шли дни, «и в небе без толку висели пуговки звезд и лунная ермолка». Мотэле стал комиссаром, а инспектор сбрил бороду и пошел работать в местный Совет делопроизводителем. «Много дорог, много! А не хватает дорог. И если здесь — слава богу, то где-то — не дай бог»... «Кто подумал бы, кто бы поверил, кто поверить бы этому мог? Перепутались мыши, двери, перепутались нитки дорог».

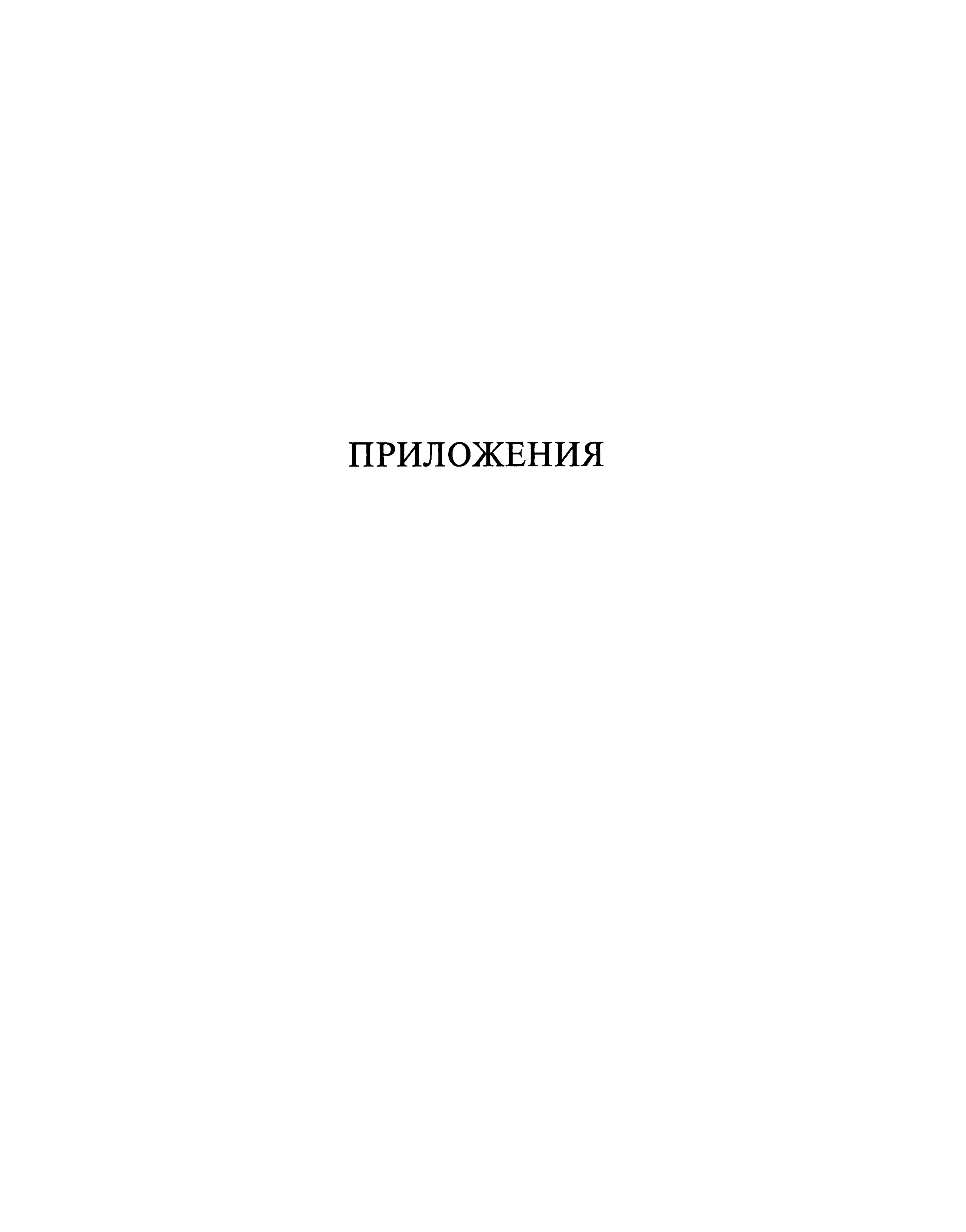
Эта поэма для меня — одно из признаний начала революции, в ней переплетаются романтика с иронией, она помечена той романтической иронией, которая нас восхищает в поэзии Михаила Светлова.

И. П. Уткин был слишком мягок, слишком человечен для суровых лет: перепутались нити дорог, обвалились слабенькие кровли, разбежались мыши. Стихи Уткина начали напоминать стихи многих.

Он часто приходил ко мне в начале войны: был встревожен — боялся не за свою жизнь, а за судьбу родины. Вскоре он уехал на фронт и там показал подлинное мужество. Погиб в возрасте сорока одного года, многое не пережив и не дожив до многого.

А старая книжица лежит передо мной... Не наше дело распределять по рангам, взвешивать караты и выдавать лавры, только одно можно сказать: Иосиф Уткин был поэтом.

⟨1967⟩



ПРИЛОЖЕНИЯ

А. И. Рубашкин

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ О РУССКИХ ПОЭТАХ И ПОЭЗИИ

Эренбург принадлежал к поэтическому поколению Ахматовой и Цветаевой, Мандельштама и Маяковского. Они начинали почти одновременно. В 1910 и 1911 годах в Париже и Петербурге вышли две книги стихов юного Эренбурга («Стихи», «Я живу»). В 1910 году выпустила «Вечерний альбом» Цветаева. В 1912-м сборником «Вечер» дебютировала Ахматова, спустя два года утвердившая свою высокую поэтическую репутацию («Четки»). 1913-й отмечен сборником Мандельштама «Камень». В эти же предвоенные годы заявили о себе Маяковский и его друзья футуристы. Их всех так или иначе заметили тогдашние мэтры — Брюсов, Бальмонт. Вяч. Иванов, Гумилев. Многих — и прежде всего Цветаеву и Эренбурга — приветил Волошин.

Эренбург, которого Брюсов назвал «эмигрантом со школьной скамьи», попав восемнадцатилетним (декабрь 1908-го) в Париж, довольно скоро отошел от революционного движения, которое и стало причиной его вынужденной эмиграции: в России после пятимесячного пребывания в тюрьме ему грозило судебное преследование.

Близкое знакомство с молодыми русскими эмигрантами, увлеченными искусством, а также с французскими поэтами и художниками пробудило тягу к творчеству. Он знакомится с Модильяни, Леже, Пикассо, Аполлинером, которых ожидала мировая известность. Там же, в Париже, в 1911 году Эренбург приходит к Бальмонту. В России юноша был далек от художественного мира, теперь, в культурной столице Европы, Эренбурга ждало пиршество встреч — и с новыми людьми, и с самим искусством.

1

Пять довоенных лет во многом определили дальнейшие пристрастия Эренбурга — как поэтические, так и художественные. Молодой поэт побывал в Италии и Бельгии, Швейцарии и Германии, увидел крупнейшие музеи Европы, памятники архитектуры. Важнейшие события произошли в личной жизни. В начале 1909 года Эренбург в компании русских эмигрантов встречается со студенткой Лизой Мовшенсон (будущей Полонской), открывшей ему свой мир чувств и поэзии. Затем бурный роман и недолгая семейная жизнь с Екатериной Шмидт (будущей Сорокиной), подарившей ему дочь Ирину. С Екатериной Шмидт Эренбурга связали и некоторые общие литературные начинания в области перевода.

Многочисленные поездки Эренбурга, творческая активность не должны создавать искаженного представления о его жизни: «свободный художник» порой влачил полуголодное существование. Заработки были случайными, деньги от родных приходили нерегулярно. Силы давали молодость и публикации, в частности в газетах и журналах Москвы, Петербурга, Иркутска. Сначала это были в основном стихи. Затем он занялся и переводами. Первая рецензия на сборники М. Кузмина (1911) носила как бы случайный характер, но работа над переводом стихов и прозы Ф. Жамма (вместе с Е. Шмидт), а затем над антологией «Поэты Франции. 1870—1913» (Париж, 1914) показала широту творческих устремлений Эренбурга, тем более что во второй книге он выступил не только как переводчик, но и как автор биографических заметок. Это потребовало изучения жизни поэтов и связей русского символизма с французским.

В Париже Эренбург получил первые (ответные) письма от В. Брюсова. Там же еще в 1911 году он познакомился с М. Волошиным, А. Толстым, а чуть позже, в художественном кружке «Русская Академия», вышел в круг поэтов и художников, в большинстве своем выходцев из России, получил трибуну для выступлений и как поэт, и как литературный критик. Первыми в поле зрения оказались его новые друзья — поэты В. Инбер, М. Шкапская, О. Лещинский, художники Н. Альтман, О. Цадкин. «Пчелиное улье», как еще называли мастерскую художников на Монпарнасе, содружество поэтов и художников, способствовало выработке художественного вкуса и высоких критериев оценок. В «Руссской Академии» молодые люди не ограничились устными выступлениями, они подготовили журнал «Гелиос» (вышло всего два номера), в котором Эренбург стал редактором отдела поэзии и, естественно, автором поэтических и критических текстов.

Прежде чем обратиться к непосредственным откликам Эренбурга на стихи русских поэтов, обратим внимание на его краткие заметки в названной выше антологии поэтов Франции. В ней среди 29 поэтов — Малларме, Верлен, Аполлинер, уже ушедшие и еще активно работающие. О каждом поэте переводчик не только дает необходимую информацию, но пытается найти и характеристику, существенную для данного поэта. Вот почему книжка французской поэзии важна для понимания подходов Эренбурга-критика к поэтическим явлениям в целом.

Малларме, например, аттестуется как «величайший из французских поэтов»: «Мысля символами, он создавал глубокие, но трудно доступные сонеты, которые его ученики толковали и комментировали каждый по-иному. Часто ради музыки слова он пренебрегал его прямым значением».[1]

Эренбург не отходит здесь от стиля серьезного литературоведения. Но он не хочет оставаться в его рамках, предпочитая писать как поэт о поэтах — парадоксально, легко. Это удалось лишь в немногих заметках, к примеру, в следующих пассажах о Поле Верлене. «Вспоминая пышные парики и плюмажи прошлого века, он скорей увлекался не нежным и изысканным пороком, не внешним великолепием, а грустной статуей упавшего Амура или невнятным шёпотом двух, все потерявших теней». И еще: «Но какой-то вихрь — их было так много в

[1] Поэты Франции. С. 8.

жизни Верлена — внезапно вырвал поэта из мирной колеи и бросил снова в Париж, где горели ярко люстры кафе и злые огоньки абсента».[2]

Здесь вырабатывался стиль будущей публицистики писателя, особая форма литературных эссе и портретов. Она еще не проявилась в «чистом виде», подменяясь информацией и даже расхожими «штампами» («стихи... крайне своеобразны», «дал образчик подлинной поэзии»). Но рядом — свежий образ, свое ви́дение. «Пресыщенный всем... с безверием и пустотой он (Аполлинер. — *А. Р.*) глядит на все окружающее, на жизнь, на людей и даже на Христа, на этого „авиатора, побившего рекорд по высоте". Нам дороги... эти судорожные зевки усталой души».[3]

Читатели антологии чувствовали, что книга подготовлена поэтом (отбор, переводы, предисловие, заметки), что все объединено «скорее личным пристрастием, чем каким-либо планом».

Книга вышла в одноименном с журналом издательстве «Гелиос», а в самом журнале, в его первом номере, критику представляли эренбурговские «Заметки о русской поэзии».[4] Было неудивительно, что они начинались со сравнения положения дел на поэтическом олимпе у нас и во Франции. Главное же — независимо от того, была ли статья справедливой, — она кажется нам концепционной.

Из мемуаров Эренбурга стало известно, что осенью 1909 года, помогая социал-демократу Х. (Троцкому) выпускать в Вене русскую газету «Правда», начинающий поэт поспорил с уже опытным политиком, который начал ругать крупных русских поэтов «декадентами» и «порождением политической реакции». Можно понять, что речь шла о наших символистах. (Наиболее удобными мишенями тогда могли быть Брюсов, Сологуб, Бальмонт и, возможно, Блок).

Конечно, и спустя несколько лет такие характеристики Эренбург принять не мог, однако в своих заметках он по существу читает отходную символизму, упрекая Брюсова, Бальмонта, Сологуба в повторении старых мотивов. При всей резкости высказываний Эренбург верно отметил кризисные явления в «старой» поэзии, оговорившись, что его упреки не относятся к Блоку и не затрагивают вопросов идеологических.

Критик одновременно утверждал, что на смену «вчерашнему дню русской поэзии ⟨...⟩ за последние два-три года появляется ряд поэтов, склонных к искренности и простоте, к наблюдению за окружающей жизнью». Эренбург называет имена нескольких «достойных поэтов»: Сергея Городецкого, «блуждающего в дебрях символизма», а затем, в книге «Ива» (1913), обрадовавшего критика давно не звучавшим в русской поэзии гражданским пафосом; Анну Ахматову, которая не прибегает «к трафаретам какой-нибудь декадентской поэтессы»; Марину Цветаеву, создавшую «интимную поэзию детства, смутных грез, первой влюбленности», а также поэтов «русского крепкого быта» — Нарбута и Родимова.

Как покажет дальнейшее развитие этих поэтов, не все они оправдали надежды Эренбурга, но многое он угадал верно. В первой же статье начинающий

---

[2] Там же. С. 14—15.

[3] Поэты Франции. С. 108.

[4] Поскольку далее цитируются статьи, вошедшие в настоящую книгу, ссылки на них не даются.

критик выговаривает признанному мэтру Брюсову за то, что он отказывает названным выше поэтам в будущем, но зато отдает предпочтение футуристам. Эренбург четко определяет свое отношение к этим «новаторам»: «Здесь не место говорить об этой мути искусства, о собрании молодых людей, совершенно лишенных каких-либо человеческих чувств, мыслей и переживаний».

Прочитав эту статью, можно было подумать, что впереди у автора новые критические работы. Но на ближайшие годы все ограничилось одной небольшой статьей «Новые поэтессы», которая как бы дополнила прежние «Заметки». Здесь лишь беглые одобрительные упоминания тех же Ахматовой и Цветаевой, критический взгляд на книгу «Стихи Нелли» (В. Брюсов) и надежда увидеть более интересной следующую книгу стихов М. Шагинян (при довольно сдержанном отношении к ее «Orientalia»).

Пожалуй, краткий обзор «женских стихов» понадобился Эренбургу для того, чтобы посвятить почти половину его стихам М. Моравской. Критик подчеркивает известную самостоятельность поэтессы. Главное достоинство этих стихов Эренбург увидел в том, что «для выражения своих чувств Моравская нашла стих свободный, с пропуском слогов, с неровными рифмами, удачно приближающийся к языку дневника». Было видно, что Эренбург связывает с этим автором определенные надежды. Чуть позже (1915) он посвящает Моравской одно из стихотворений. Затем ее стихи появлялись в некоторых изданиях вместе с эренбурговскими.

После публикаций в «Гелиосе» критические выступления Эренбурга надолго прекратились: журнал перестал выходить, а с началом мировой войны в жизни поэта и критика появились новые обстоятельства.

2

Война еще больше отдалила Францию от России: между ними теперь была враждебная Германия. Связи Эренбурга с родиной были затруднены. Больших усилий потребовало общение с русскими газетами в качестве корреспондента с Западного фронта («Утро России», затем «Биржевые ведомости», 1915—1917). В эти же годы продолжалась поэтическая работа, результатом которой стала лучшая из ранних эренбурговских книг «Стихи о канунах» (1916), и переводческая (в основном французская и испанская поэзия). Помимо газетных статей и стихов, непосредственно поэзии (да и то французской) Эренбург посвятил до возвращения из эмиграции (июль 1917) лишь одну статью «Французская поэзия и война» («Утро России». 1916. 19 марта), которая носила полемический характер. Автор осуждал поэтов, не воспринимавших главных событий тех дней.

В военные годы о литературной жизни в России Эренбург узнает из русской прессы, обходным путем попадающей в Париж, и еще в большей мере от Брюсова и Волошина, вернувшегося в апреле 1916 года на родину. Первые отклики Эренбурга на русскую литературную ситуацию появились лишь тогда, когда он вошел в литературную среду Москвы. Это почти совпало с приходом к власти большевиков. Стихами ноября—декабря 1917-го («Молитва о России») он заявил о своем неприятии октябрьского переворота. А чуть позже, и в том же ключе, писал статьи для эсеровских газет. В этих статьях, прежде всего политических, осуждал поэтов, так или иначе поддерживающих большевиков.

Зимой 1917/18 года Эренбург ведет в Москве напряженную общественно-литературную жизнь. Он выступает в различных литературных кафе вместе с прежними знакомыми — К. Бальмонтом, В. Инбер, А. Толстым — и с новыми — И. Буниным, В. Маяковским, Вяч. Ивановым, В. Меркурьевой, Ю. Балтрушайтисом, Н. Крандиевской. Среди тех, кто оказывался в общей компании с Эренбургом тех дней, мемуаристы называют В. Ходасевича, Б. Пастернака, Андрея Белого.

Весьма заметным литературным явлением стал выход альманаха «Весенний салон поэтов» (М.: Изд-во «Зерна», 1918), где были представлены 48 авторов, среди которых едва ли не все — крупнейшие стихотворцы тех лет. В предисловии указывалось, что предполагается выпуск целой серии сборников, призванных «отражать движение русской поэзии».

Эта идея не осуществилась, но, если не «движение», то картину современной поэзии «Салон» давал. В. Ходасевич называл это название «альманахом Цетлиных», в чьем салоне действительно собирались зимой и весной 1918 года наиболее крупные московские литераторы — от Вяч. Иванова до Маяковского.

Сам хозяин был не только предпринимателем, но и литературным критиком, поэтом, известным как Амари. Его участие в подготовке издания очевидно: Эренбург в мемуарах пишет, что М. Цетлин дал деньги на «эфемерное» издательство «Зерна». В «Салоне» был напечатан большой цикл стихов Амари, в конце сборника рекламировалась его книга «Глухие слова» (уже «распроданная»).

В альманахе Эренбург был весьма заметен. Во всяком случае его стихам отдано не меньше места, чем Блоку, Брюсову, Есенину, Мандельштаму или Маяковскому. Есть и стихи, посвященные Эренбургу (В. Инбер, М. Волошина). Наконец, дается реклама сразу трех книг поэта — оригинальной («Стихи о канунах») и двух переводных, выпущенных все тем же издательством.

Все это позволило предположить участие Эренбурга в привлечении в «Салон» других молодых поэтов, в частности М. Цветаевой, В. Меркурьевой, М. Моравской, Е. Кузьминой-Караваевой, которые чувствовали тогда поддержку мэтров (Вяч. Иванова, М. Волошина).

Такие авторы альманаха, как Ахматова, Пастернак, Гумилев, Клюев, Белый, стали классиками русской поэзии; кто-то вернулся к читателю после вынужденного забвения (З. Гиппиус, В. Меркурьева, М. Моравская); иные ушли, почти не оставив следа в литературе.

Участие Эренбурга в подготовке альманаха отразилось на его дальнейших издательских планах[5] — он использовал этот опыт, выпуская сборники «Поэзия революционной Москвы» и «Портреты русских поэтов», в которых так называемая эссеистика сочетается с поэтической антологией.

Первой серьезной литературной статьей Эренбурга после октябрьских событий стала «Интеллигенция и революция» (по поводу статьи А. Блока), опубликованная в эсеровской газете «Труд» 27 января 1918 года. Собственно и эта статья, скорее, политическая. О прежней поэзии Блока как раз были сказаны высокие слова: «Во всей его поэзии главное место принадлежит России. Она

---

[5] Впервые документально подтверждено в альманахе «Минувшее». 1997. (№ 22). «В мае-июне 1918... вышел составленный М. О. Цетлиным и И. Г. Эренбургом сборник „Весенний салон поэтов"».

появляется давно, в туманном облике Прекрасной Дамы, она мелькает в снежных вьюгах, она дремлет в вековечном снегу, она — отроческая и женственная — бьется на Куликове, пьяная — мечется, темная плачет, нищая — поет, страдает, любит, верует. И теперь А. Блок всецело исходит из любви к России... Но, любя Россию, Блок ее не видит, не хочет видеть...»

В этом «но» для Эренбурга все дело. Он пишет теперь не о стихах, не о поэзии. «Истинного поэта» Блока он упрекает за приятие и одобрение происходящего в стране. Это известный спор между частью русской интеллигенции и теми, кто не принял «большевистской правды».

При всей резкости эренбурговских инвектив (оценка разгона Учредительного собрания, осуждение насилия и т. д.) многое в них сегодня, с позиций исторических, кажется справедливым: не только Блок, но и другие искренне полагали, что «ныне старое сменяется новым, истинным...» Однако, начав со спора политического, критик спустя четыре месяца перенес его в эстетическую плоскость, уничижительно написав в статье «Стилистическая ошибка» о поэме Блока «Двенадцать». Находя связь между статьей Блока и его поэмой, Эренбург мерит их одной меркой. Ему не нравится стиль, ритм («на манер частушки»), не нравятся герои («убийцы и громилы»), будто они напрямую передают мысли автора: «Мировой пожар в крови, Господи благослови!».

Словно не о поэме шла речь. Ее вульгарно истолковал Эренбург, а позже столь же вульгарно, но по-другому, толковало на протяжении десятилетий советское литературоведение. Первые критики, включая Эренбурга, корили автора за «большевизм», что было, по их мнению, «плохо». Последующие одобряли за большевизм (разумеется, не прямолинейно).

Сам же Блок художественно отразил произошедший в обществе глубочайший разлом, да так, что над трактовкой образов поэмы, и особенно заключительной сцены (явление Христа), бьется не одно поколение исследователей. Эренбург довольно скоро понял ограниченность своих суждений о поэме «Двенадцать» и Блоке-художнике в целом. Но в 1918-м он был во власти идеологических оценок; они касались не только Блока, но и Мандельштама, Маяковского, Гумилева (последний как художник вообще прошел мимо внимания Эренбурга; как и Г. Иванов: в мемуарах есть лишь одно случайное упоминание этого поэта).

Характерна антифутуристическая статья «Большевики в поэзии», главный «герой» которой — Маяковский. Иногда он даже проходит безымянно, знаково: «...для возбуждения аппетита футурист поет: „Ешь ананасы! Рябчиков жуй!..“».

Из названия статьи видно, что для Эренбурга неприемлемы политические позиции поэтов-футуристов (и Маяковского, и «пудренного Бурлюка», и Каменского), что футуристов и большевиков сближают лживые лозунги о создании «новых ценностей». Прямое осуждение большевиков в статье сочетается с отрицанием близкого им искусства. «Классовое насилие, общественная безнравственность, отсутствие иных ценностей, кроме материальных, иных богов, кроме бога пищеварения, — все эти свойства образцового буржуазного строя, с переменой ролей и сильной утрировкой, составляют суть нового общества».

И все это, по мнению автора, — нашло отражение в творчестве футуристов. Ни в содержании, ни в форме их поэзии критик не видит нового. По поводу первого он пишет: «Маяковский очень талантливый поэт, а сидящий перед ним спекулянт (во время выступления в одном из кафе. — *А. Р.*) стихов отроду не

писал... но если бы он мог сказать!» Оказывается, он сказал бы то же о всех удовольствиях благополучной жизни.

Не увидев нового в идеях большевиков (и футуристов, выражающих эти «идеи» в творчестве), Эренбург и в самой этой поэзии не может отметить что-либо оригинальное. «„Все в музыке" — отсюда заумный язык, звукоподражание, подбор внутренне не связанных ничем слов. Потом поправели — пишут, как и перед ними писали».

Отказывая «большевикам в поэзии», в новаторстве, Эренбург выражает надежду на появление в России действительно нового искусства. Более того, он понимает несовместимость этого искусства с большевистской идеологией и практикой.

Концовка статьи так или иначе перекликается с дальнейшими суждениями критика-поэта в его статьях 1918—1919 годов (см. статьи второго раздела приложений). Вот весьма важное заключение статьи: «Принят большевизм. Но эта подделка преображения мира не заставит нас отказаться от веры в возможность иной правды на земле. Выйдя из футуристического кабака, мы не окунемся с радостью в тепленькую ванную нашей поэзии, а еще острее возжаждем горного ключа, подлинного рождества нового искусства».

Такова в наиболее концентрированном виде позиция Эренбурга, которая утверждалась им с ноября 1917-го по июнь 1918 года в московской печати, а затем осенью 1919 года в деникинском Киеве. При красных в Киеве (февраль—август 1919) он высказывался лишь по вопросам культуры, в частности отвергая так называемое «пролетарское искусство». Уже после отъезда из Москвы, напоминавшего бегство от «красного террора», Эренбург написал обзорную статью о поэзии («На тонущем корабле»), которая появилась в печати тоже в начале 1919 года.

«Тонущим кораблем» предстает перед нами Россия. Автора интересуют песни, слагаемые на этом корабле, т. е. поэтическая продукция последних лет — времени войны и революции. По существу Эренбург повторяет упомянутое выше, но опирается при этом на более широкий материал. Тут и поэты, выразившие патриотические чувства после августа 1914 года (Городецкий, Брюсов, Северянин), и «большой русский поэт» Блок, автор «одного из самых слабых своих произведений — поэмы „Двенадцать"» и «еще более слабого» — «Скифы». Аргументация у Эренбурга прежняя (плюс «плясовой ритм», «нелепые эпитеты» и пр.). По тем же основаниям отвергнута поэма Андрея Белого «Христос Воскресе». «Внутренний холод и жажда сгореть, трезвое сердце и истерика мысли — вот что может пояснить нам подход Белого к революции».

Не остается ни одного большого поэта, которому не предъявлен политический счет. Есенин? Ему не отказано в таланте. «Он пишет хорошие лирические стихи...» «В книге „Голубень" много хороших стихов...». О них, однако, критик не пишет. Он видит беду в том, что поэт «слишком уютно устроился на тонущем корабле», проявлял себя то как националист, то как бард левых эсеров, а теперь провозгласил: «Матерь Божия, я — большевик!»; видимо, вместо того чтобы, подобно Эренбургу, причитать о гибели России и творить молитвы о ней.

Разделив всех поэтов на две группы — «очарованных катастрофой и потрясенных ею» (в первой группе, кроме упомянутых, — «парнасец Мандельштам»!), Эренбург находит уязвимые позиции у тех и у других. Признавая (явно одоб-

рительно), что «Бальмонт неоднократно обличал Октябрь», критик упрекает поэта в том, что составляет его суть: он замкнут в своих личных переживаниях.

Во всяком случае при всей строгости характеристики Бальмонта, она не кажется предвзятой: «Передать народное горе он не может, ибо для этого надо взглянуть впервые на мир видящими глазами и найти другой, небальмонтовский язык». Этот взгляд на поэзию Бальмонта будет развит Эренбургом в одном из его литературных портретов.

Свое недовольство поэтами второй группы Эренбург облекает в форму более спокойную, не фельетонную, хотя и бывает резок. Он пишет о «холодных строфах» Волошина, о том, что слова Вяч. Иванова «давят своей ненужной роскошью», называет новую книгу Зинаиды Гиппиус — «дневником ума, не сердца».

Лишь о Гумилеве — уже не впервые — сказано невнятно. «Гумилев в „китайских" и прочих стихах тоже пробует в шлюпке заняться ювелирной работой. Но для этого ему недостает многого». И это все. Эренбург нигде не объяснил (в отличие от Блока) своего неприятия гумилевской поэзии.

Пожалуй, объективней и милостивее всего критик отнесся к поэзии женщин — Ахматовой, Цветаевой, Инбер, Меркурьевой, Кузьминой-Караваевой. Тем не менее несколько агрессивный тон, особенно первой части статьи, побудил редакцию альманаха «Ипокрена» снабдить публикацию сообщением о ее несогласии с автором. Но сегодня, спустя десятилетия, пожалуй, можно заключить: это был достаточно широкий взгляд на тогдашнюю русскую поэзию.

3

Статьи Эренбурга 1918 года, посвященные поэзии, подготовили его к написанию эссе о русских поэтах. Шесть из них помечены 1919-м, киевским годом жизни писателя. Исследователи уже отмечали размах публицистической и критической деятельности Эренбурга, продолжавшейся с разной степенью интенсивности при всех режимах, сменяющихся на Украине с осени 1918 года по осень 1919-го.[6] Толчком к работе над портретами поэтов, очевидно, стали занятия в советском Киеве с молодыми литераторами в Мастерской художественного слова, которую Эренбург организовал. Там он читал лекции о французской и русской поэзии, иллюстрируя ее стихами современных поэтов. Сологуб, Белый, Анненский приводились в качестве примеров подлинных творцов. Не изменилось отношение Эренбурга к так называемой «пролетарской» поэзии (и «пролетарской культуре» в целом) и футуристам. Снова подтверждал Эренбург свое отношение к Гумилеву. Теперь его поэзия определялась как «экзотический „Бедекер"», т. е. путеводитель.

Первые шесть эссе были об Ахматовой, Балтрушайтисе, Бальмонте, Блоке, Белом и Есенине. Те, кто читал прежние статьи Эренбурга, увидели новые веяния. В 1918 году, отвергая позицию Блока, Эренбург готов был перечеркнуть

---

[6] Подробнее об этом см.: *Фрезинский Б.* Илья Эренбург в Киеве (1918—1919) // Минувшее. Ист. альманах. СПб., 1997. № 22. Там же см. републикацию ряда статей Эренбурга. См. также: *Эренбург И.* В смертный час / Сост. А. Рубашкин. СПб., 1996.

и его поэзию. Но за год с небольшим словно пелена спала с эренбурговских глаз. Оказалось, что поэзию нельзя судить по законам политики, что сила художника преодолевает все временнóе, наносное...

Среди обстоятельств, «поправивших» Эренбурга, была, очевидно, аргументация старшего друга — поэта Волошина, особенно в статье «Поэзия и революция. Александр Блок и Илья Эренбург», опубликованной в харьковском альманахе «Камена» (1919, № 2), в том самом номере, где была напечатана статья самого Эренбурга о французском поэте А. Спире. Подозревать Волошина в приверженности большевизму было невозможно. Тем убедительней стала его художественная аргументация. Высоко оценив эренбурговскую «Молитву о России» и называя ее «первым преосуществлением в слове страшной российской разрухи», Волошин утверждает, что поэзия независима от «гражданских и политических полезностей», что она «космическое дело», а сам поэт становится «голосом всей катастрофы», а не выражением партийных пристрастий. Это и дает ему основание сказать, что «поэма „Двенадцать" является одним из прекрасных художественных претворений революционной действительности». И вот что пишет теперь в своем эссе бывший оппонент Блока — Илья Эренбург: «Величайшим явлением русской поэзии пребудет поэма Александра Блока „Двенадцать"... Это не доводы, не идеи, не молитвы, но исполненный предельной нежности вопль последнего поэта, в осеннюю ночь бросившегося под тяжелые копыта разведчиков иного века, быть может, иной планеты». Так о Блоке не писали ни до Эренбурга, ни после. Фельетонный стиль статей сменяется большей образностью, точностью литературно-критических характеристик.

В «портрете» Есенина автор обращается к прежним своим упрекам, но они сильно смягчены, не вызывают его былого возмущения. Теперь главное слово — «талантливый» и — «ох, какой талантливый». А всякие несуразицы — что с него возьмешь: «Здесь и град Иония, и сам Есенин, вырывающий у Бога бороду и неожиданное приглашение „Господи, отелись"...». Взгляд любящего человека. Если «хулиганство», то — «хулиганство озорника». Если сопоставление, то с крупнейшими поэтами, да еще в пользу «рязанского Леля»: «Когда Верхарн хотел передать отчаяние деревни, пожираемой городом, у него получился хоть патетический, но мертвый обзор событий...»

Задолго до того, как Есенин был возведен в ранг великого, он был поднят до него в этом эссе, ибо предстал не только как деревенский, рязанский поэт, но — народный. «...Пафос его стихов далек от литературных салонов, он рожден теми миллионами, которые его стихов не прочтут, вообще чтением не занимаются, а, выпив самогонки, просто грозятся, ругаются и плачут».

Обо всем сказано без пафоса, без патетики — просто и поэтично. Как не вспомнить, что в то же примерно время, когда был написан этот «портрет», Эренбург писал: «Проза Ремизова, Белого, Сологуба — это „поэзия", то есть победа с помощью слова...». Такой же поэзией стали эти странички о русских поэтах, и о Есенине в частности. «Победа с помощью слова» делала «лохматые стихи Есенина» и весь его облик значительным для мировой культуры, ибо «где, как не в России, должна была раздаться эта смертная песня необъятных пашен и луговин?»

Для много и быстро пишущего Эренбурга это была «долгая» книга. Шесть «портретов» написаны в 1919 году, еще шесть — в 1920-м, наконец последние

(«Сологуб» и «Пастернак») — в 1921 году. В сентябре 1920 года, на пути из Крыма в Москву, через Тифлис, автор передал газете «Слово» рукопись, из которой были напечатаны четыре эссе (о Брюсове, Бальмонте, Блоке и Маяковском) под рубрикой «Портреты русских поэтов» в четырех разных номерах. Но, как теперь очевидно, книга еще не была завершена. Она сложилась окончательно ко времени отъезда Эренбурга за границу (конец марта 1921-го).

В июне Эренбург написал редактору берлинской «Русской книги» А. Ященко о своих работах, которые он был готов предложить издателям. Среди них были и «Портреты русских поэтов», «краткие абрисы поэтов — лицо, человек, творчество». Эренбург подчеркивал при этом, что каждый портрет будет сопровожден несколькими стихотворениями. В таком виде в начале 1922 года книгу и выпустило берлинское издательство «Аргонавты».

Случалось, книги Эренбурга не выходили долго по независящим от него обстоятельствам, некоторые не вышли вообще (несколько поэтических сборников, переводных и т. д.).

Подготавливая в те же месяцы сборник «Поэзия революционной Москвы», Эренбург не счел возможным назвать его антологией, ибо не имел достаточного материала, вывезенного из России. Этим он объяснял в своем предисловии отсутствие стихов Кузмина, Андрея Белого, Балтрушайтиса, а также недостаточного (по одному стихотворению) представления Ахматовой, Мандельштама, Гумилева и даже Блока.

В «Портретах» авторского предисловия не предполагалось, да и написаны эти портреты были в России. Почему нет эссе о Гумилеве — понятно из сказанного выше об отношении к нему автора (отнюдь не по причинам политическим). Ряд поэтов, лично ему знакомых, Эренбург не стал «описывать», что-то его останавливало, может быть, желание увидеть их дальнейший путь (В. Инбер, М. Шкапская, В. Меркурьева, Е. Кузьмина-Караваева).

Самым решительным поступком Эренбурга, негативно отмеченным рецензентами, было широкое представление в сборнике «Поэты революционной Москвы»[7] и в «Портретах» стихов Б. Пастернака, который казался тогда «незаконным светилом», чуть ли не выскочкой. Эренбург одним из первых высоко оценил большого поэта и продолжал отстаивать его поэзию в нелегкую для нее пору.

Эссе о Маяковском написано в Коктебеле, когда Эренбург оказался оторванным от политической повседневности. В конце 1919 года об этом поэте иначе, как об авторе «придворных од» он не писал, правда, безусловно признавая его большой талант. Теперь же, в 1920 году, разговор о Маяковском, если не восторженный, то уважительный. Выразительно даны внешний облик поэта и характеристика самой поэзии, передан масштаб личности. Приходится только удивляться, что за прошедшие десятилетия это эссе не разнесли по цитатам в десятках монографий о «лучшем, талантливейшем» поэте, как определил его Сталин.

Впрочем, может быть, эти слова и уберегли от цитирования нестандартных оценок, подобных следующей: «Голос у Маяковского необычайной силы. Он умеет слова произносить так, что они падают, как камни, пущенные из пращи.

---

[7] В сборник вошли стихи 32 авторов, из которых наиболее полно были представлены Вяч. Иванов, Есенин, Цветаева, Пастернак и Эренбург.

Его речь монументальна. Его сила — в силе. Его образы, — пусть порой невзыскательные, — как-то физически больше обычных...»

Но вот и крамола. Как это у «пролетарского поэта» могут быть «невзыскательные образы»? Эренбург не похож ни на будущих панегиристов поэта, ни на его сокрушителей (Ю. Карабчиевский). Это поэтическое вИдение, не освоенное монографистами, но, может быть, один поэт сумел сказать главное о другом, не близком ему художнике: «...яркость вИдения Маяковского разительна. Это не сияющие холсты венецианцев, но грандиозные барельефы с грубыми, высеченными из косного камня, телами варваров и героев...». Этот «высокий стиль»: естественно распространился и на портрет самого поэта (в других случаях — на Цветаеву, Пастернака) — долговязого «со взглядом охотника на мамонтов, с тяжелой вислой челюстью...». Таков, по Эренбургу, «варвар и герой нашей эпопеи».

Среди многих берлинских начинаний Эренбурга (от издания журнала «Вещь» до публикации романов, рассказов, книги о современном искусстве, статей и рецензий, сборников стихов) выход небольшой по объему книги «Портреты русских поэтов» не остался незамеченным. Газета «Накануне» (Берлин) была оперативней других. Уже 8 апреля она опубликовала рецензию А. Вольского, который, в частности, отмечал: «Очень удачна мысль помещения после каждого «портрета»» образцов продуманной антологии, столь необходимой в современных условиях книжного рынка, а цельность впечатления не нарушается искусственным подбором «с мясом вырванных цитат».

Естественно, откликнулась на книжку своего ближайшего автора и «Новая русская книга», благожелательно отметившая, что «видишь перед собой того, кого зарисовывает Илья Эренбург. Конечно, от этого вносится известная субъективность, но ведь Илья Эренбург не просто фельетонист, улавливающий газетным оком образы и впечатления. От вносимого „своего" книжка представляется еще более интересной, цельной по языку и по манере характеристик, без всякой навязчивости вырисовывающих портрет самого автора».

Рецензент, скрывшийся под инициалом *О.*, не обошелся без замечаний: «К недостаткам... следует отнести разве только некоторую ее (книги. — *А. Р.*) неполность: отсутствуют, например, такие замечательные поэты, как Кузмин, нет почему-то Гумилева. А с другой стороны, в книжке достаточно представлен Пастернак, и, хотя Эренбург и оговаривает, что он был с Пастернаком наиболее близок, но, думается, это не мотив».[8] Заметим: вряд ли правильно истолкованы слова о «самом любимом из всех моих собратьев по ремеслу», скорее, Эренбург опередил современную критику, не сразу оценившую этого поэта.

Среди многих литераторов русского зарубежья, писавших об Эренбурге, выделялся М. Осоргин, сказавший о «Портретах» весьма одобрительно: «Ни на полноту, ни на систематичность книга Эренбурга не претендует. В личном подходе, свободе и беспрограммности — большая творческая легкость. Эта новая хрестоматия современной поэзии задумана и выполнена превосходно».[9]

Петроградский критик и поэт И. А. Оксенов, сочувственно процитировав характеристики Ахматовой и Мандельштама, заметил: «Эти портреты, рисованные Эренбургом, очень импрессионистичны и интересны, как современный портрет,

---

[8] Новая русская книга. 1922. № 4. С. 13—14.

[9] Звено. Париж. 1923. № 5. См. также: Русская литература. 1997. № 2. С. 210—211.

являющийся в большей степени портретом художника, чем оригинала».[10] Претензии Оксенова (по поводу Кузмина, Гумилева и Пастернака) до удивления совпадают с предъявленными неким О. из «Новой русской книги».

Вдумчивый и проницательный отклик, оправдывающий субъективизм (некоторые критики назвали его «отсебятиной») автора и в отборе имен и в трактовке избранных поэтов, также пришел из Москвы. Полагая, что Эренбург выступает не историком литературы, не критиком, но лирическим портретистом, Д. Выгодский заключил: «Эренбург выбирает не то, что характерно для поэта, а то, что ему нравится в нем. И спорить против выбора опять-таки невозможно. Книжка Эренбурга, его характеристики не обладают общеобязательностью историко-литературного исследования, но зато обладают более высокой обязательностью — художественной».[11]

Казалось, такая книга надолго займет место в читательском сознании, не окажется известной одним лишь специалистам. Случилось иначе.

После первого издания книги Эренбурга второе вышло в московском издательстве «Первина» — под названием «Портреты современных поэтов» (1923) — без сопровождающих эссе стихов и с таким количеством пропусков, искажений и ошибок, что наша попытка повторить это издание не удалась. Пришлось вернуться в тексту берлинского (однако же без стихотворных текстов, что вряд ли оправдано), но с названием второго.

Эренбург не смог позднее переиздать эти эссе: его герои в большинстве своем со временем становились все более чуждыми официальной идеологии. Бальмонт, Вяч. Иванов и Цветаева оказались в эмиграции. Мандельштам был репрессирован и погиб. Годами не печатали Ахматову. А в 1946 году прогремело Постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград». В докладе о нем главный кремлевский идеолог А. А. Жданов подверг бранным поношениям поэтов старшего поколения, сказав, что было бы удивительным и противоестественным, «если бы кто-либо сейчас стал переиздавать произведения Мережковского, Вячеслава Иванова, Михаила Кузмина, Андрея Белого, Зиновьевой-Аннибал и т. д. и т. п.». Все они были названы «представителями реакционного мракобесия и ренегатства в политике и искусстве».

Если учесть, что само Постановление было посвящено в основном осуждению Ахматовой и Зощенко, можно понять, насколько «противоестественным» было бы и переиздание книги, героями которой стали бы Вяч. Иванов, Белый, Сологуб, Ахматова, а среди «и т. п.» — Бальмонт, Волошин, Пастернак, Цветаева. Мандельштам в ту пору был вообще неупоминаем.

Разумеется, Эренбург не отказался от этой книги, от написанного в молодые годы. И во время работы над мемуарами (1959—1967) обращался не только к памяти, но и к прежним портретам Бальмонта, Вяч. Иванова, Цветаевой. В главах мемуаров, посвященных крупным поэтам века, это явно ощущается. Но повторения не случилось, как и самоцитации. Судьба всех героев теперь была известна, и для новых портретов старые краски уже либо не годились, либо их было недостаточно.

---

[10] Книга и революция. 1922. № 11—12 (23—24). С. 62.

[11] Россия. 1922. № 2. С. 28.

4

Однако вернемся к осени 1921 года, когда Эренбург еще только ждет публикации «Портретов» и первого романа «Хулио Хуренито», который принесет ему европейскую известность. Русский поэт и публицист довольно быстро становится заметной фигурой в литературно-издательской жизни Русского Берлина и устремляется на критическое ристалище. Большой общественный резонанс имела присланная еще из Бельгии его первая статья в журнале «Русская книга» («Au-dessus de la mêlée» — «Над схваткой»).

Выбор печатного органа не был случайным. «Русская книга», а затем «Новая русская книга» (с 1922 года) — критико-библиографическое издание (редактор — профессор А. Ященко), сразу заявившее о единстве всей русской литературы — как в России, так и за рубежом. Вместе с газетой «Накануне» (редактор — профессор Н. Устрялов) «Русская книга» выражала идеологию «сменовеховцев», одобренную частью эмигрантов.

Сторонники Устрялова отказались от борьбы с советской властью, говорили даже о сотрудничестве с ней, надеясь на ее перерождение, «либерализацию». Собирая литературные силы, не разделявшие антисоветских позиций, и журнал и газета (литературный раздел в ней вел А. Толстой) получили возможность свободного распространения в России.

Исходя из сказанного можно понять направленность названной выше статьи Эренбурга. Она по существу представляла защиту русской литературы, оставшейся на родине. Высокие слова автор находит для Блока, для Есенина. Он дает отповедь эмигрантской критике, статьям, где «дорогой всем нам, один из наиболее талантливых поэтов современности Сергей Есенин именовался „советским Распутиным”, где даже из смерти Блока сделали повод для подтасовок и фальсификаций, выдавая старые его стихи за „предсмертные и политические”».

И в этой статье и в других («О некоторых признаках расцвета российской поэзии», «Русская поэзия») Эренбург, представляя себе реальную картину, с надеждой пишет о происходящих в литературе начала 20-х годов процессах: «Надо признать: живая литература — в России, там мучительно, судорожно, быту наперекор, она продолжает шириться и расти».

Первая из статей, несмотря на свое название, вполне определенно показывала: Эренбург — с «живой литературой», он защищает достоинство писателей, оставшихся на родине. Такая позиция вызвала нападки на Эренбурга, на которые он ответил «Письмом в редакцию [„Русской книги”]» (1921. № 9). Господа, которые делали, по словам Эренбурга, «нехорошее дело», отчаянно огрызнулись. По пунктам возражает писатель критикам Койранскому и Не-Буква (И. Василевскому), повторяя свое обвинение: «...часть зарубежников травит писателей, живущих в России». В «Письме» вновь высоко оценена поэзия Есенина, Блока, Маяковского. На ехидные реплики парижских «Последних новостей» — «Кому это, „дорогой всем нам Есенин”», — Эренбург отвечает: «Русским писателям и русским читателям», добавляя: «Люди разных направлений в России любят и ценят его дар».

Автор «Письма», конечно, не разделяет убеждения Маяковского: «Моя революция». Более того — он подчеркивает свою неангажированность, но все же утверждает приоритет искусства как такового: «...как ни относиться к граждан-

ским симпатиям Маяковского, он поэт, и большой поэт. „Клеветникам России" Пушкина, дипломатическое славянофильство Тютчева могли не нравиться передовым современникам, но в 1920 году крайние коммунисты воздвигают памятники „камерюнкеру" и „послу". Поэзия Маяковского останется, когда истлеют и „Правда" и „Последние новости"».

Не только с позиций сегодняшнего дня пишет Эренбург — он видит большое дерево русской поэзии. Конечно, если бы сам автор этих выступлений был вовлечен в смертельную схватку, а не оказался над ней, ему было бы трудней сохранить объективность.[12] И по отношению к Маяковскому, прославлявшему революцию, и к Бунину, проклинавшему ее.

Тогда название статьи — «Над схваткой» — могло покоробить слух политических противников из обоих лагерей. Теперь видно, сколько в ней верного и в оценке Маяковского, и Бунина. О Маяковском он пишет: «Нельзя не только цевницу Пушкина, но и трубу Маяковского рассматривать как военный материал, подлежащий использованию или уничтожению». О Бунине: «...но любя в Бунине не публициста, а художника, они (читатели. — *А. Р.*) тем самым приобщаются к целому неделимому сокровищу русской литературы».

Политическую ориентацию автора этих статей, независимость его (как от эмигрантских радикалов, так и от московских властей) помогает понять еще одна отповедь г. Койранскому, выступившему против «поэтического иммунитета».

Эренбург (в том же «Письме в редакцию») осуждает людей, находящихся «в духовном союзе с убийцами Пушкина, Лермонтова, Рылеева, Гумилева». Читатель знал, кто повесил Рылеева в 1826 году и кто расстрелял Гумилева в августе 1921-го.

В статьях и рецензиях 1921—1922 годов Эренбург много писал собственно о поэзии, в том числе о героях «Портретов русских поэтов». В частности, в рецензиях для «Новой русской книги» в свободной эссеистской манере откликался он на новые, только что вышедшие книги Цветаевой, Есенина, Мандельштама, Пастернака, а также Одоевцевой, Полонской, Тихонова, Кусикова.

Отклик на новые книги Цветаевой, вышедшие в Берлине при поддержке самого Эренбурга, написан в форме письма к автору. Тут и воспоминания о первых книгах (Цветаевой и своих) и отклике на них Брюсова. Тут и слова о поэтической зрелости: «Ваши книги. Я остановился и оглядел Вас. В Вашем высоком лбу, на крутых, коротких строках прочел прежде всего: час — полдень». Это было прямое продолжение «Портрета».

Пожалуй, самое значительное для Эренбурга его берлинского периода (1921—1923)[13] — не только расширение карты современной поэзии (к названным выше именам добавлены С. Буданцев, А. Радлова, М. Герасимов, В. Казин), но и естественное включение в разговор явлений нового искусства. Это прослеживается в статьях Эренбурга, в его книге «А все-таки она вертится» и, наконец, в «международном журнале-обозрении» «Вещь», выходившем под редакцией художника Эль Лисицкого и Эренбурга. В журнале (вышло всего два номера) наряду со

---

[12] В зарубежье Эренбург не упоминал своих прежних (1918—1919) выпадов политического характера против Блока, Есенина, Маяковского, Белого и др.

[13] В январе—марте 1924 года Эренбург с женой — в России. Затем два весенних месяца — в Берлине. Но фактически берлинская жизнь писателя завершилась в 1923-м.

статьями видных художников и деятелей культуры об искусстве давались образчики современной русской поэзии, в частности стихи Маяковского, Пастернака, Есенина, Асеева.

О русской поэзии Эренбург писал за границей и в упомянутой «Вещи», и в бельгийском журнале «Signaux», и в «Русской книге», всюду подчеркивая, что сам он — «над схваткой». При этом, естественно, повторялись многие имена и ряд общих положений. Автор воспринимал современную поэзию через призму революции и пафос современного искусства, но (в отличие от своих выступлений 1918—1919 годов) отмечал достижения поэтов «всех лагерей от правого до левого».

Послав в конце августа редактору «Русской книги» только что вышедший в Бельгии журнал «Signaux» (1921. № 4), Эренбург предложил опубликованную в нем статью «Русская поэзия и революция» дать в «Книге» «в сокращенном или несколько измененном виде».[14] А через полтора месяца, перед переездом в Берлин (наконец-то была получена германская виза!), прислал А. С. Ященко статью «О некоторых признаках расцвета российской поэзии» («Русская книга». 1921. № 9). Она была наиболее развернута и концепционна, вполне отвечая духу «сменовеховства».

Автор строго оценивал дореволюционную поэзию: «Вспомним какой-нибудь альманах 1910 года; патологический индивидуализм, бутафория символистов, бирюльки, пустота. Поэзия выродилась в светскую забаву». Кажется, это не свободный поэт пишет в свободном зарубежье, а лет через двадцать идеологически подкованный советский служащий. Но кто мог представить тогда степень несвободы будущей русской литературы, когда настоящие поэты становились «служащими» (Н. Тихонов, Вс. Рождественский). Трудно было представить принудительное забвение поэзии начала века.

Тогда ощущался великий перелом жизни, связанный с надеждами. «Жить просто стало невозможным: масштаб человечества, перспектива веков перестали быть роскошью мудрствующих, они диктуются инстинктом самосохранения каждого».

Эренбург определяет несколько главных признаков поэзии в эпохи расцвета. Первым он называет *ясность*. И подтверждает примерами прояснения таких поэтов, как Вяч. Иванов и Маяковский. Далее подчеркнуто, что «эта ясность нераздельно связана с *человечностью*». Следуют примеры из Вяч. Иванова, Есенина, Белого, Цветаевой. Поэт предстает не как жрец, он «простой работник, тесатель слов», идущий к людям. Еще один симптом обновления критик-поэт видит в *мужественности*. Он опирается на примеры из поэзии Блока, Мандельштама, Анны Радловой, утверждая, что свойства души современного поэта повлекли за собой новую форму, известную «реабилитацию» ямбов без повторения старых образцов.

Интересен публикуемый в статье некий «каталог», перечень произведений, которые, по мнению автора, будут изучать, переводить, чтить, как только падет пелена, скрывающая современную Россию от мира.

Эренбург во многом был прав. Однако расцвет российской поэзии оказался недолгим; в новой России (СССР) вскоре перестали «чтить» тех, кого называл

---

[14] См.: *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин 1921—1923. YMCA-PRESS. Paris, 1983. С. 143.

Эренбург и кем стоило гордиться — Ахматову, Пастернака, не говоря уже о Мандельштаме и Цветаевой. Многие годы жил термин «есенинщина», в заключении погибла Радлова, не переиздавали Вяч. Иванова и Андрея Белого, вульгарно истолковывали Блока и Маяковского...

* * *

В условиях практически бесцензурной печати Запада вопросы искусства, литературы нашли широкий отклик у Эренбурга не только в сфере непосредственно критической, но и в своеобразной прозе, включившей в себя с большой прямотой многие факты биографии автора. Речь идет об уже упомянутом романе «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников». Один из героев романа и предстает перед читателями как «поэт Илья Эренбург». Этот ученик «великого провокатора», alter ego автора, весьма насмешливо размышляет о современном поэте: «Иногда мне мучительно хотелось простой будничной жизни, без масштаба вселенной, без перспектив тысячелетий, жизни со слоеными пирожками и со стихами Бальмонта».

В другой главе, иронически изображая коммунистическую чету Назимовых, «милых, чистых людей, старых партийных работников», писатель рассказывает, что, когда глава семейства ходил на очередной «субботник», он по дороге все время вспоминал любимые стихи Бальмонта: «Я хочу горящих зданий! Я хочу кричащих бурь!»

В своих зарубежных статьях Эренбург не доходил до такой фельетонной интонации. Однако и по литературному портрету Бальмонта было видно, что эпоха уже оставила этого поэта на своей обочине.

Другой ученик Хуренито, либеральный интеллигент Алексей Спиридонович Тишин, читает в революционной Москве курсантам некоего «Гувуза» лекции о русской литературе, почти как реальный Эренбург, отметивший в своей автобиографии, что в Москве 1920 года «читал курсантам военно-химической школы Пушкина и Маяковского». На лекцию Тишина явился какой-то комиссар, не одобривший «ненужного Чехова» («буржуазное нытье»). Читаемую курсантам поэзию комиссар тоже почел сомнительной: «Стихов Лермонтова „об ангеле" он не одобрил и указал на какого-то Демьяна Бедного, который уговаривал крестьян менять картофель на гвозди».

Подчеркнем, что все это написано в Бельгии тем самым летом, что и некоторые статьи Эренбурга о русской поэзии. В «Хуренито» проявилось отношение критика-поэта к определенным литературным явлениям и методам партийного руководства литературой в России, которых в периодике, да еще зарубежной, он касаться, очевидно, не хотел, оставаясь «над схваткой».

Хуренито же, продолжая свои провокационные монологи, говорит: «Этот комиссар, видно, хороший парень... Я решительно предпочитаю коммуниста, влюбленного в гвозди, нежели коммуниста в роли Лоренца Великолепного, который хмыкает от умиления пред „вечностью надклассового Лермонтова"».[15]

[15] В устах Хуренито, называвшего себя провокатором, похвала комиссару, ценителю поэзии Д. Бедного, выглядит издевательски, что вполне совпадает с отношением к такой поэзии самого автора.

Эти страницы сатирического романа расширяют наши представления об Эренбурге критике и поэте, его пристрастиях, его взглядах на современную литературную ситуацию в новой России, из которой он не эмигрировал, но поехал в «художественную командировку», чтобы продолжить работу в ставшей уже привычной атмосфере.

5

В 1923 году — на целых полтора десятилетия — Эренбург ушел из поэзии. Главным его делом стала проза, очерки, публицистика. Он чувствовал, что «левое искусство», которому был привержен, испытывает давление властей, а поддерживается поэзия иллюстративная, «идеологически выдержанная». Первый съезд советских писателей (1934), по более позднему признанию Эренбурга, был воспринят им как «праздник» литературы. Это можно было объяснить как недавним успехом его романа «День второй», так и надеждами некоторой стабилизации в обществе. Подобные иллюзии были тогда и у Бухарина, и у Пастернака.

В 1934 году мало кто предвидел год 1937-й. Да и место, отданное на писательском съезде докладчиком по поэзии тому же Пастернаку, обрадовало, несмотря на отпор, полученный Бухариным от молодых партийцев (А. Сурков). Конечно же, нельзя было не заметить отсутствия на съезде Ахматовой, Кузмина, Мандельштама, но последнее объяснялось тем положением, в которое поставил себя автор антисталинского стихотворения. Такое уже не прощали.

В 1935 году на Парижском конгрессе писателей (не без поддержки Эренбурга) появился Пастернак. Его речь и отчет Эренбурга в «Известиях» об этом заседании конгресса имели для корреспондента неожиданные последствия. Собратья по перу (Л. Никулин, В. Инбер) уже через несколько месяцев после конгресса начали публично упрекать Эренбурга за то, что он «приветствовал Пастернака». Дело в том, что «приветствия» Пастернаку были уже неуместны — такие наступили времена. Однако достаточно осторожный Эренбург этого и не делал, он написал, что «съезд приветствовал Пастернака». Так что критики оказались недобросовестными.

Были и обвинения «заглаза». В частности, находясь за границей с группой советских поэтов, А. Безыменский докладывал партчиновнику в Союзе писателей А. Щербакову о «вреднейшей деятельности» в Париже Эренбурга, которого (в другом письме) называл любителем Пастернака. Пришлось Эренбургу объясняться со Щербаковым о «своей литературной политике»: «Дело не в том, нравятся ли мне Пастернак, Бабель, Шолохов и др., а в том, что может легче и верней привлечь к нам западно-европейскую интеллигенцию».

Ответ Щербакова был недвусмыслен: «Вы имеете свою оценку творчества Пастернака, с которой иные могут не соглашаться. Разрешите этим людям о несогласии с Вами писать и говорить...»[16]

Не изменила положение дел статья Эренбурга «Традиции Маяковского», написанная им явно из-за желания смягчить ситуацию. Писателю стало ясно, что о поэзии (да и многом другом) придется помолчать.

---

[16] См.: «Писатели пишут Щербакову» // Нева. 1999. № 3.

Стихи вернулись к Эренбургу в разгар гражданской войны в Испании (1936—1939); первые публикации их появились в журнале «Знамя», а книга «Верность» успела выйти весной 1941 года.

Во время войны главным делом Эренбурга стала публицистика, заслонившая стихи. Об Эренбурге как критике поэзии не было слышно еще долго. Редким исключением стали отклики — уже к концу войны — на стихи поэтов фронтовиков С. Гудзенко (его Эренбург особенно высоко ценил), М. Львова, а в послевоенные годы Е. Винокурова и погибших на фронте поэтов, к сборнику которых («Сквозь время». 1964) писатель дал предисловие.

Исключительное место в годы «оттепели» заняло в планах писателя возвращение в литературу двух дорогих ему имен — Цветаевой и Мандельштама. При этом Эренбург убедился, что противников подлинной поэзии еще много, что большие поэты опасны для рифмоплетов-конъюнктурщиков.

Скандал разразился на, казалось бы, ровном месте. В середине 50-х годов при поддержке Эренбурга началась подготовка однотомника Цветаевой, стихов практически не известных советским читателям. Эренбург написал для предлагаемого издания вступительную статью. Она вместе с некоторыми стихотворениями Цветаевой была опубликована во втором сборнике альманаха «Литературная Москва» (1956).

Альманах и особенно статья «Поэзия Марины Цветаевой» и рассказ Я. Яшина «Рычаги» подверглись разносной критике. Е. Серебровская («Звезда». 1957. № 6) и И. Рябов («Крокодил». 1957. № 5) поносили не только статью, но и стихи, которые Цветаева писала «под тлетворным влиянием эмигрантов». При такой «критике» однотомник был задержан на много лет. Казалось, Эренбургу дали понять, что его взгляды на поэзию неприемлемы, но он настаивал на своем.

Молодые сотрудники «Литературной газеты» воспользовались отсутствием главного редактора В. Кочетова и напечатали статью Эренбурга о поэзии Бориса Слуцкого. Редактор Эренбурга не жаловал (прежде всего идеологически) и стихи любил другие. То была пора «оттепели», столкновения старого и нового; старый Эренбург защищал новое, перемены.

Разумеется, содержание статьи не могло понравиться прямолинейному защитнику советской эстетики. Эренбург позволил себе говорить о формальных приемах, о поэтическом мастерстве, вместо того чтобы четко определить «верность знамени» соцреализма. Вот что писал Эренбург о Слуцком: «Он не боится ни прозаизмов, ни грубости, ни чередования пафоса и иронии, ни резких перебоев ритма, — порой язык запинается». Это сказано о стихотворении «Кельнская яма», которым Слуцкий «обманул» Эренбурга, заставив поверить, что оно принадлежит анонимному солдату (писатель процитировал его в романе «Буря»).

В статье много больших стихотворных цитат, что объяснимо: Слуцкого тогда печатали редко, даже ставшее знаменитым после статьи Эренбурга стихотворение «Лошади в океане» до того появилось лишь в журнале «Пионер».

Поскольку сам Эренбург в те годы о русской современной поэзии писал не часто (куда больше о французской, особенно во «Французских тетрадях»), он использовал каждый повод, чтобы выйти за рамки одного портрета, одного автора. Характерен пассаж о «замечательном поэте» Леониде Мартынове, а также упоминание Заболоцкого, Смелякова, поэтов фронтового поколения Кульчицкого, Луконина, Наровчатова.

Несколько менее обоснованным — и тогда и особенно на расстоянии — кажется появление в статье имени Щипачева, о котором Эренбург даже написал в отдельной заметке. Тут Эренбург изменил себе: репутация благородного человека — Степана Щипачева — как бы заслонила для него стихи сентиментально-назидательные, что объяснимо юбилейным характером «Письма поэту».

Практически отсутствуют у Эренбурга высказывания о поэзии К. Симонова, весьма популярной в годы войны. Правда, в декабре 1944 года Эренбург сделал вступительное слово на проходившем в Колонном зале Дома Союзов вечере, посвященном лирике Симонова, но вряд ли сказанное обрадовало поэта: «Ваше присутствие здесь, — сказал Эренбург, обращаясь к аудитории, — лучшее доказательство тому, что стихи К. Симонова вам хорошо известны. Его произведения популярны, и едва ли необходимо здесь давать характеристику творчества Симонова. Поговорим лучше о поэзии и лирике вообще. Существует ли в годы войны поэзия? — спросит недоверчивый человек, который великолепно обходится без поэзии и в годы самого глубокого мира. Это все равно, что спросить — дышат ли люди в годы войны, цветут ли цветы? Поэзия в годы войны — это не обязательно столько-то сборников, изданных Гослитиздатом. Это томик Пушкина или Блока в солдатской сумке. Это та высокая настроенность, которая еще не нашла себе выражения. Это давно известное или еще не написанные стихи. Человеческое слово на войне сохраняет свою силу, и люди в годы войны становятся особенно чувствительны к поэзии».[17]

Верные эти слова как бы непосредственно, конкретно не касаются стихов Симонова. Известный публицист пришел поддержать своего коллегу, не мог уклониться, но это никак не походило на недавние высказывания (приведенные 25 ноября в той же «Литгазете») о стихах С. Гудзенко и М. Львова, а еще раньше (13 ноября) о произведениях Л. Мартынова: «Поэмы Мартынова своеобразны и интересны, но в них, мне кажется, поэт спорит с прозаиком, не написавшим своих книг. Лирические же его стихи, такие как „Прохожий", „Тишина", — это подлинная поэзия. В самой „походке" его стиха, в его движении и повторениях заключена лирическая природа поэзии».

В мемуарах Эренбурга десятки упоминаний Симонова — журналиста, прозаика, общественного деятеля, но только не поэта. Лишь однажды он косвенно упоминает о «киплинговских нотах» в очерках и стихах Симонова, которые, «вероятно, отвечали наклонностям» редактора «Красной звезды» Д. Ортенберга. Такое умолчание мемуариста красноречиво.

Свои поэтические пристрастия наиболее полно Эренбург выявил в мемуарах. Обращает на себя внимание именной указатель: чаще других встречается в нем Маяковский. Немногим меньше его любимые поэты — Цветаева, Мандельштам, Пастернак. Из современников Эренбург лично и творчески на склоне лет был более всего привязан к Слуцкому, приветствовал не однажды Л. Мартынова (переписывался, выступал на юбилее поэта), общался с О. Берггольц (в Ленинграде), А. Ахматовой.

В мемуарах есть упоминание Твардовского-поэта с цитированием, но без прямой оценки стихов. К счастью, сохранилась она в воспоминаниях Е. Долма-

[17] Литературная газета. 1944. 16 декабря.

товского: «Илья Григорьевич попросил Твардовского почитать. Слушая первые главы „Теркина", Эренбург хорошо улыбался, искренне радовался.

— Твардовский, это удивительная вещь. Ее ни с чем не сравнить в русской поэзии; наверное будут сравнивать с ней. Я совершенно не понимаю, как это найдено. Но получилось превосходно».[18]

Назван Н. Коржавин, но даже не упомянуты первые сборники Д. Самойлова.

Весьма существенно свидетельство Слуцкого. Приводя его, не побоимся некоторого повторения уже сказанного: «...из своих непосредственных современников Эренбург чаще всего называл Маяковского, Цветаеву, Мандельштама, Пастернака, Ахматову, Есенина и в последние годы Заболоцкого. Всего за день до смерти он назвал Цветаеву и Мандельштама как самых близких, самых личных, самых пережитых им поэтов».[19]

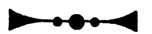
По примеру «Портретов русских поэтов» можно было бы собрать вторую такую же книгу Эренбурга, представив избранную поэзию 40—60-х годов. В данной статье мы лишь частично пытались (см. приложения) восполнить этот пробел.

Многосторонность Эренбурга исключительна. Он был поэтом, переводчиком, прозаиком, эссеистом, публицистом, литературным и художественным критиком, художником. Представленные в этой книге статьи — лишь часть написанного им о поэзии, которую он видел всю сразу — и русскую, и мировую, от Данте и Пушкина до Пастернака и Неруды, от Вийона и Тютчева до Блока и Цветаевой. Среди русских поэтов «золотого века», кроме Пушкина, нужно особенно отметить Лермонтова и Тютчева. О них Эренбург писал не только в статьях, но и в стихах, подчеркивая свою близость к их поэзии. Поощряя развитие литературных традиций, он был широк в своем восприятии нового.

---

[18] *Долматовский Е.* Было. М., 1979. С. 229.

[19] См.: Тень деревьев. Стихи зарубежных поэтов / Пер. И. Эренбурга, предисл. Б. Слуцкого. М., 1969. С. 12.



ПРИМЕЧАНИЯ

(*Составитель А. И. Рубашкин*)

Опубликованные в этой книге эссе и статьи Эренбурга нуждаются в пояснениях и комментариях.

Во-первых, все «Портреты русских поэтов», включая поэтические тексты, даются по современной орфографии. Это же относится и к статьям 10—20-х годов, которые печатались по-старому. Всюду учтено современное написание французских фамилий (Малларме, а не Маллармэ, Сандрар, а не Сендрар и т. д.).

Во-вторых, тексты «Портретов» имели разночтения между основным, берлинским изданием (далее — *П-22*) и вторым, вышедшим под названием «Портреты современных поэтов» и не сопровождавшимся поэтическими текстами (далее — *П-23*). Последнее, по всей видимости, выпускалось без наблюдения автора, содержит множество ошибок и пропусков. Настоящее издание повторяет полностью *П-22.* Однако, как нам представляется, читателю небезынтересно знать о тех разночтениях, которые имеются в *П-23*, поскольку их трудно назвать просто ошибками. Отсылки на такого рода разночтения отмечены римскими цифрами (ниже они выделены курсивом).

I. «отрекшись от Бога *любви*»
II. «*как* путник»
III. «*смутное томление о зеленых рощах Явы...*»
IV. «*прелестных*» (вместо «прекрасных»)
V. «горят ли *вечным* светом Горящие здания» (вариант *П-23* представляется более обоснованным — см. дальнейший текст, — однако мы оставляем текст *П-22*).
VI. «чтобы *стать* поэтом...»
VII. «угрозы и *жалобы*»
VIII. «деловитый *господин*»
IX. Слова выделены курсивом лишь в *П-23*, однако такое подчеркивание в данном случае не искажает смысла.
X. «*бабой-кликушей*»

Далее отметим, что читателю будут важны сведения о взаимоотношениях Эренбурга со своими героями (а из всех их он не был лично знаком лишь с Блоком). Эти знания помогут понять подходы критика-поэта к «портретируемым». В примечаниях указаны текстологические расхождения между тогдашними (ими располагал и частично привел в книге сам Эренбург) и последующими редакциями стихов. Мы, естественно, даем все тексты так, как они печатались в *П-22*, за исключением явных ошибок и опечаток. Добавим, что мы сохранили эренбурговское написание отчеств Бальмонта и Мандельштама: «Димитриевич» и «Эмилиевич».

В примечаниях часто используются ссылки на мемуары Эренбурга «Люди, годы, жизнь» (В 3 т. М., 1990; далее — *ЛГЖ*, с указанием номеров тома, книги и главы).

Портреты русских поэтов

АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА

Познакомившись в 1912 году в Париже с Модильяни, Эренбург вскоре подружился с этим художником, подарившим ему некоторые свои рисунки, к сожалению, пропавшие, когда он возвращался в Россию (1917). Еще до этой встречи Моди, как звали его друзья, познакомился в том же Париже с молодой Аней Горенко, еще не выпустившей своей первой книжки. Спустя эпоху Эренбург писал в своих мемуарах: «Комната, где живет Анна Андреевна в старом доме Ленинграда, маленькая, строгая, голая, только на одной стене висит портрет молодой Ахматовой — рисунок Модильяни. Анна Андреевна рассказывала мне, как она в Париже познакомилась с молодым чрезвычайно скромным итальянским юношей, который попросил разрешения ее нарисовать. Ахматова еще не была Ахматовой, да и Модильяни еще не был Модильяни. Но в рисунке (хотя по манере он отличается от более поздних рисунков Модильяни) уже видны точность линий, их легкость, поэтическая убедительность».

Перекличкой с этими строками стали воспоминания самой Ахматовой в ее очерке «Амадео Модильяни»: «Мне долго казалось, что я никогда больше о нем ничего не услышу. Потом, в тридцатых годах, мне много рассказывал о нем Эренбург, который посвятил ему стихи в книге „Стихи о канунах" и знал его в Париже позже, чем я». Даря свои рисунки и, в частности, портрет Ахматовой, художник, видимо, говорил о ней, так что Эренбург знал об Ахматовой еще не прочитав ее стихотворений. Ахматова подарила рисунок Модильяни и надписала его Эренбургу, как бы в утешение, взамен утраченного...

Однако отношения Эренбурга и Ахматовой далеко не ограничиваются этим сюжетом. Он писал о ней в своих статьях, посвященных русской поэзии еще до первой мировой войны (1913), включил ее стихотворение в составленную им антологию (1922), посвятил Ахматовой эссе в книге «Портреты русских поэтов» (1922). И все это еще до личного знакомства, которое состоялось лишь в 1924 году. Комментатор наиболее полного и выверенного издания эренбурговских мемуаров (М., 1990) дает такую ссылку на черновой вариант, в книгу не вошедший: «В Ленинграде я познакомился со многими писателями, которых раньше знал только по книгам, с А. А. Ахматовой, Е. И. Замятиным, Ю. Н. Тыняновым, К. А. Фединым, М. М. Зощенко». Именно в начале 1924 года Эренбург побывал в Ленинграде, был на обсуждении ленинградскими писателями своих произведений.

Первое упоминание Эренбургом Ахматовой мы находим в журнале «Гелиос» (Париж, 1913), в издании которого он участвовал и опубликовал на его страницах свои «Заметки о русской поэзии», а также эссе «Новые поэтессы». Конечно, не мог Эренбург пройти мимо упоминания собственного имени в предисловии

М. Кузмина к сборнику Ахматовой «Вечер» (рядом с Цветаевой и Мандельштамом).

Живя во Франции, Эренбург получал информацию из России о новых поэтических явлениях. Он знал стихи юной Цветаевой, прочитал и вторую книгу Ахматовой «Четки». Естественным откликом была отсылка ей с дарственной надписью (апрель 1916) вышедшей в Париже стихотворной «Повести о жизни некоей Наденьки», а уже по возвращении на родину и «Молитвы о России» (1918). В последнем случае автор рассчитывал не только на поэтическую солидарность — ведь книжка была вызовом новой власти.

В 1918—1921 годах, до нового длительного отъезда за рубеж, Эренбург неоднократно возвращается к имени Ахматовой в статьях, посвященных русской поэзии. Так, в статье «На тонущем корабле» (1918), рассматривая широкий спектр явлений поэзии, Эренбург пытается определить характер изменений в творчестве Ахматовой: «Ее чрезмерно безысходный и томительный вечер был книгой юности, утренних, горьких туманов. Теперь настал полдень, трудный и ясный. Линии закончены и давят своей неподвижностью. Холодный, белый голубь слепит своей бесстрастностью. Где былая интимность образов, вольный ритм, далекие созвучья? Классические строфы „Белой стаи" — это почти хрестоматия, и порой с грустью вспоминаешь о капризной и мятежной девушке...».

В дальнейшем встречи были не частыми — в тридцатые годы и после возвращения Эренбурга из оккупированного немцами Парижа (1940). Оба поэта написали стихи о французской трагедии. Эренбург — цикл стихов «Париж», частично опубликованный уже осенью 1940 года в журналах («Звезда», «30 дней»), Ахматова — стихотворение «Когда погребают эпоху...», которое Эренбург со слов автора переписал в свою записную книжку в июне 1941 года (написано в августе 1940-го).

Эренбург тяжело переживал жестокую проработку Ахматовой (и Зощенко) в Постановлении ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946). Во второй половине 40-х—начале 50-х годов, бывая в Москве, Ахматова не раз приходила к Эренбургу; как-то они вместе встречали один из новогодних праздников (в компании с Р. Фальком и его женой), слушали в квартире Эренбургов выступление чтеца Д. Журавлева. Кстати, это был дом, в котором можно быть говорить о ее арестованном сыне, Льве Гумилеве.

Среди надписей на книгах, подаренных Ахматовой в разные годы, отметим одну — на форзаце «Французских тетрадей» (без даты, но не ранее 1958 года), зафиксированную в описании библиотеки М. С. Лесмана (1989): «Анне Андреевне Ахматовой с уважением и любовью. С благодарностью за стихи и за человеческий образ. И. Эренбург».

Очевидно, приведенная надпись подсказала тон поздравительной телеграммы Эренбургу, посланной спустя полтора года (в январе 1961-го): «Строгого мыслителя, зоркого бытописателя, всегда поэта поздравляет сегодняшним днем его современница Анна Ахматова» (см. *Эренбург Илья.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000).

Ахматова критически относилась к некоторым портретам в эренбурговских мемуарах, но не к самому автору. Эренбург хотел написать главку об Ахматовой (32 в 7-й книге), но не успел.

[1] *Женщина Альтмана* — о портрете Ахматовой (1914) работы художника Н. Альтмана.
[2] *Леконт де Лиль* (1818—1894) — франц. поэт; подчеркнуты его классическая сдержанность, чопорность.
[3] *Ассирийские приспособления Брюсова* — ассирийские мотивы были сильны в стихах В. Брюсова. Это сказалось и в названии его альманаха «Северные цветы ассирийские» (1905).
[4] *Сологубовские розги из Нюренберга* — намек на склонность поэта к мазохизму; автор имеет в виду стихотворение Ф. Сологуба «Нюренбергский палач» (1907).
[5] *Жест Икара...* — импульсивный искренний порыв, ведущий к гибели. *Икар* — в греч. мифологии сын Дедала, рванувшийся к солнцу и погибший.
[6] Под стихотворением «Настоящую нежность не спутаешь...» в изданиях Ахматовой значится:

«Декабрь 1913
Царское Село».

[7] В стихотворении «Можжевельника запах сладкий...» в последующих изданиях в третьей строфе вместо слова «делят» употребляется «ранят» и уточнена дата написания:

«20 июля 1914
Слепнево».

[8] Стихотворение «Есть в близости людей заветная черта...» имеет посвящение: *Н. В. Н.* — Николаю Владимировичу Недоброво — критику, другу Ахматовой. Во второй строфе вместо «И слово тут» в нынешних изданиях значится: «И дружба здесь»; под стихотворением дата:

«Май 1915
Петербург».

[9] В первой строфе стихотворения «Тяжела ты, любовная память...» сейчас всюду вместо «тлеть» — «петь». Под стихотворением значится:

«18 июля 1914
Слепнево».

[10] В стихотворении «Чем хуже этот век...» — первая строка (в отличие от текста в «Портретах») такова: «Чем хуже этот век предшествующих? Разве...»
[11] Теперь — «печали».
[12] Поздний вариант: «И кровли городов в его лучах блестят...»
Позднее уточнена дата: «Зима 1919».

ЮРГИС КАЗИМИРОВИЧ БАЛТРУШАЙТИС

Судя по мемуарам Эренбурга, с Балтрушайтисом он был связан мало, встречался с ним эпизодически зимой 1917/18 года и в 1920 году на вечерах поэтов. Одно время Балтрушайтис был председателем Всероссийского союза писателей. В мемуарах Эренбург пишет: «Балтрушайтис, как всегда, был непроницаем». Или: «Юргис Казимирович... неколебимо молчал».

В 1913 году, в первом своем обзоре русской поэзии, Эренбург к стихам Балтрушайтиса отнесся без всякого пиитета: «Что же сказать о других, о моно-

тонных, никому не нужных стихах Балтрушайтиса...». Личные встречи и более внимательное прочтение его стихов несколько смягчили поэта-критика. И все же Эренбург настаивает: «Немногим близки и внятны его стихи», и не очень убедительное: «Да, Балтрушайтис очень скучен, но в этом его мощь».

Как известно, став в 1921 году послом Литвы в России, Балтрушайтис отошел от московских литературных кругов, да и писать стихи стал все больше на литовском. Эренбург полагал, что годы, проведенные Балтрушайтисом в русской литературной среде, были лучшими в его жизни. Но, может быть, его согревало ощущение своей нужности независимой Литве.

Отдав один из четырнадцати портретов Балтрушайтису, Эренбург в своем эссе еще раз высказал неодобрение другому поэту, оставившему более глубокий след в нашей поэзии: «„Балтрушайтис... Но ведь это так скучно", — еще сегодня сказала мне барышня, которая любит заменять стихами Гумилева невозможные в наши дни путешествия».

[1] *Дорнахское капище* — теософский храм в Дорнахе (Германия).
[2] *Пэон* (*пеон*) — четырехсложный поэтический размер.
[3] «*Весы*» — журнал символистов, выходил в Москве в 1904—1909 годах.
[4] *Тео* — Театральный отдел Наркомпроса.
[5] «*...стал... дипломатом*» — Ю. Балтрушайтис стал литовским послом в Москве уже после написания эссе; видимо, это более позднее дополнение.
[6] *гавоты Рамо* — Рамо Ж.-Ф. (1683—1764) — франц. композитор.

КОНСТАНТИН ДИМИТРИЕВИЧ БАЛЬМОНТ

Эренбург написал о Бальмонте отдельную главку в мемуарах — о своих встречах с ним в Париже в 1911 году, в Москве в 1917—1918 годах, снова в Париже — в 1934-м. Написав о закате Бальмонта, в чем-то дополнил внешний портрет и отметил главное: «Бальмонт многое изменил в русской поэзии».

Эренбург говорил о Бальмонте иногда резко, порой с сочувствием, отдавая должное его поэтическому дарованию, хотя какого-либо творческого влияния Бальмонта не испытал. Наиболее открыто критик-поэт выразил свое отношение к мэтрам в статье, защищающей многих русских поэтов от эмигрантских нападок. Подчеркивая свое уважительное отношение к двум основоположникам символизма, Эренбург признал: «Лично я как поэт не люблю ни Бальмонта, ни Брюсова».

Все это, естественно, ограничивает тему «Эренбург и Бальмонт». Сошлемся лишь на высказывание самого Бальмонта (из его же статьи «Молодой талант» в газете «Утро России»): «Из поэтов, со стихами которых мне пришлось сколько-нибудь ознакомиться, выгодно выделяются Эренбург и Марина Цветаева. Они очень родственны друг другу. У обоих есть поэтическая нежность, меткость стиха, интимность настроения. Но их голос малого размера, и, когда они, не сознавая этого, пытаются быть сильными, они почти всегда впадают в кричащую резкость». Это было напечатано 24 августа 1913 года.

Через полвека, в мемуарах, Эренбург написал: «С Бальмонтом я провел в жизни десять вечеров». Однако и эти вечера не сблизили двух поэтов.

[1] *Франсуа Вильон* — Вийон, франц. поэт XV века.

[2] *Диана де Пуатье* — фаворитка франц. короля Генриха II, хозяйка литературного салона, в котором бывали видные поэты (Ронсар и др.).

[3] «Будем как солнце», «Горящие здания» — сборники стихотворений Бальмонта.

Первое эссе о Бальмонте Эренбург напечатал в газете «Понедельник власти народа» (1918. 19 марта; см. об этом также: Нева. 1998. № 6). В книге Эренбург дает иной вариант: впервые — «Слово» (Тифлис. 1919. 17 октября). В той же газете, той же осенью он печатает эссе о Блоке, Брюсове, Маяковском.

[4] Помимо пунктационных различий, в издании, подготовленном Эренбургом, наблюдается перестановка строк во второй строфе стихотворения «Я — изысканность русской медлительной речи». В нынешних изданиях всюду:

Я — внезапный излом,
Я — играющий гром,
Я — прозрачный ручей,
Я — для всех и ничей.

По аналогии с четвертой строфой этот вариант кажется «правильней», однако мы оставили так, как это дано в «Портретах».

В этом же стихотворении в нынешних изданиях по-иному расположены вторая и четвертая строфы — с большим отступом от полей страницы.

[5] Стихотворение «Безглагольность» в последующих изданиях дается с эпиграфом из Шелли: «Come, darkness!» (Приди, тьма!).

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БЛОК

В Петрограде, в августе 1917 года, Эренбург едва не встретился с Блоком. Однако факт невстречи с крупнейшим поэтом-современником случайным не назовешь. С Буниным, например, Эренбург и виделся, и разговаривал, но сказать, что встреча действительно состоялась, можно лишь с натяжкой. Было у Блока какое-то отторжение Эренбурга, о чем можно судить по некоторым упоминаниям его имени и в очерке «Русский денди» (ироничное: «...теперь, кажется, будет мода на Эренбурга»), и в записных книжках.

Когда в конце 1908 года юный Эренбург покидал Россию, двадцативосьмилетний Блок был уже знаменитостью, но юноша не знал его стихов — он был занят революцией. Лишь в Париже ему начала открываться поэзия (и Блока, и других поэтов), а вскоре пришли и собственные стихи.

Спустя десятилетие поэты следующего поколения будут относиться к Блоку как главнейшему авторитету. И Ахматова, и Цветаева, высоко Эренбургом ценимые, посвящали Блоку стихи и книги. При этом Цветаева — человек не робкого десятка — не посмела познакомиться с ним, хотя передала ему свои стихи.

Революция сделала знакомство двух поэтов еще более проблематичным. Для автора «Молитвы о России» — статьи Блока и его поэма оказались неприемлемыми. Эренбург был не одинок: руки Блоку не подавали бывшие друзья. Нужно понять и их, и его. Их — потому, что они увидели бездну, в которую погружается «тонущий корабль» — Россия. Его — потому, что не расчет, не выгода, а ощущение неизбежного катаклизма двигали пером художника.

Разве Блок инспирировал эти события? Он лишь гениально отразил их. Эренбургу же показалось, что великий поэт пошел в услужение к новой власти. Как видно из публикуемых статей, Эренбург довольно скоро изменил свой взгляд на поэму «Двенадцать» — еще при жизни поэта. А после его смерти с горечью написал:

«Мне трудно сейчас говорить о нашей непоправимой потере, об Александре Блоке. Но разве ослепленные политической ненавистью не травили его за „Двенадцать"». Эренбург спорит с эмигрантскими критиками, но и с собой прежним — тоже. «Почему именно особенно настаивающие на своей любви к России не только не лелеют, может быть, нашу единственную национальную гордость, но и отрекаются от нее?».

Несомненное доверие вызывает свидетельство С. М. Алянского в его письме Эренбургу (см.: Илья Эренбург. Стихи и поэмы. СПб.: Новая библиотека поэта. 2000. С. 29). По Алянскому, Блок в конце жизни назвал ему Эренбурга как «наиболее талантливого из молодых поэтов». Отметим, что сам Эренбург не привел этот косвенный отзыв в своих мемуарах, очевидно зная другие упоминания о нем Блока, опубликованные в его сочинениях.

[1] *Гимны Митры или Диониса* — воспевание бога солнца (древневост. религии) и бога виноградарства (греч. мифология).

[2] *Аароны* — вероятнее всего, от библейского Аарона, брата великого Моисея. Аарон был ярким оратором, говорил вместо брата. Отсюда: «Аароны — это потом» и «Великому поэту надлежит быть косноязычным». Здесь и дальше в упоминании о «честных популяризаторах» возможен намек на критика А. Штейнберга.

[3] Стихотворение «Рожденные в годы глухие...» ныне печатается с посвящением З. Н. Гиппиус и датировкой: «8 сентября 1914».

[4] При публикации «Скифов» опущен эпиграф из Владимира Соловьева:

Панмоголизм! Хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно.

ВАЛЕРИЙ ЯКОВЛЕВИЧ БРЮСОВ

Брюсов сыграл огромную роль в становлении Эренбурга-поэта. Отметил его первую книгу, способствовал публикации стихов в журналах (в частности, в «Русской мысли»), когда молодой поэт жил во Франции. Уже весной 1910 года Брюсов познакомился с первыми опытами Эренбурга, а чуть позже получил от автора книгу «Стихи», на которую не преминул откликнуться в очередном журнальном обзоре (Русская мысль. 1911. № 2): «Обещает выработаться в хорошего поэта И. Эренбург...». Хотя тут же отметил и недостатки («холодность и манерность»). В целом поддержка мэтра была обнадеживающей.

В дальнейшем Брюсов по-разному оценивал присылаемые ему стихи и книги Эренбурга (например, не одобрил «Будни», 1913), но способствовал многим его начинаниям, в том числе работе постоянным парижским корреспондентом «Биржевых ведомостей». Брюсов обменивался мнениями о стихах Эренбурга с Гумилевым, помогал укреплению поэтической репутации русского парижанина в литературных кругах Москвы. Вот что, в частности, написал Брюсов о лучшем

эренбурговском сборнике предреволюционных лет — «Стихи о канунах»: «Видно, что для И. Эренбурга стихи — не забава и, конечно, не ремесло, но дело жизни».

Встреча двух поэтов в Москве, в июле 1917 года, была подготовлена их перепиской и знанием друг друга. Зимой 1918 года в Москве Эренбург снова встречался с Брюсовым. Вместе они выступают в поэтических кафе, входят в руководство поэтическими объединениями.

Политика в ту пору их разделяла, да и, судя по отдельным репликам, стихи Брюсова Эренбургу были не по душе. Сохранялось уважение к этой крупной личности, понимание места поэта в русской культуре. Поэтому и позднее, при возможности, Эренбург навещал Брюсова, виделся с ним в литературном отделе («Лито») Наркомпроса в 1920—1921 годах. И Эренбург не обижался на критические высказывания мэтра о его стихах.

Личное общение отразилось в эссе «Валерий Яковлевич Брюсов», да и в его выступлении в конце 1923 года в Берлине на брюсовском юбилее: «Брюсов вечный учитель, как сын молодого, полного сил народа, он не знает разъедающего скепсиса и, любя поэзию, стремится сделать ее достоянием всего народа. Брюсов противопоставил увлечению славянофильством европеизм, знакомил Россию с выдающимися произведениями западной поэзии и литературы» (см.: *ЛГЖ*. Т. I. Кн. 1, гл. 7, 13; Брюсову Эренбург посвятил в мемуарах и отдельную главу 2 во второй книге того же первого тома).

[1] *«Восплакался Адамий, раю мой, раю»* — видимо, духовная песня.

[2] *à la Byzance* — по-византийски, на византийский лад.

[3] *радионоты Чичерина...* — Г. В. Чичерин (1872—1936). — Имеются в виду международная информация, дипломатические ноты Наркоминдела РСФСР, СССР (в 1918—1930).

[4] *Пинега* — река, приток Северной Двины.

[5] *Астарта* — в финикийской мифологии богиня плодородия.

[6] *Клеопатра* — последняя египетская царица (I в. до н. э.).

[7] *Рене Гиль* (1862—1925) — франц. поэт.

[8] *Бедный Лелиан* — самоназвание франц. поэта Поля Верлена (1844—1896) в его книге «Проклятые поэты» (1884). Анаграмма: Paul Verlaine — Pauvre Lelian.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Эренбург познакомился с Андреем Белым зимой 1917/18 года. Свое эссе о нем написал в 1919 году, в Киеве. Этот портрет — свидетельство знакомства двух писателей, но взгляд как бы со стороны, внешнее впечатление. Автор эссе, скорее, опирается на прочитанное — стихи и прозу А. Белого. Именно книги этого писателя позволили критику, каким в известной мере предстал в «Портретах» Эренбург, сделать вывод, что «шестикрылый серафим разверз очи поэта, он дал ему услышать нездешний ритм, он подарил ему „жало мудрое змеи", но он не коснулся его сердца».

Близкое знакомство состоялось лишь в Берлине (1922), там Эренбург узнал о личной драме Белого, разглядел его человеческие черты. Среди других русских писателей, не ставших эмигрантами, Белый подвергся нападкам в эмигрантской

прессе и нашел тогда поддержку со стороны Эренбурга (см. его «Письмо в редакцию „Русской книги"»).

Спустя сорок лет, в мемуарах, Эренбург поправил давнее высказывание о «шестикрылом серафиме», признал, что «принял за душевный холод несчастье, поломанные крылья, разбитую личную жизнь и чрезмерный блеск словаря». Одно Эренбурга в Белом восхищало (предсказание ... атомной бомбы), другое смущало (увлечение теософией), что-то оказало влияние, в частности стилистические поиски в прозе двадцатых годов.

Возможно, и антиамериканизм Эренбурга, проявившийся в конце сороковых, был не только проявлением сервилизма, но и влиянием Белого, слова которого Эренбург запомнил: «Америки Уитмена нет, побеги травы высохли. Есть Америка, ополчившаяся на человека...»

Россия первой половины XX века ополчилась на человека куда сильнее, то был тотальный гнет. Но что-то Эренбург, побывавший в Америке в 1946 году, в ней не принял, хотя в том же Берлине в свое время отдал дань конструктивизму, достижениям техники.

У Эренбурга и Белого, при всем их различии — один оставался одиноким художником, другой — всегда в центре событий литературных и политических — были точки сближения. Мечта «найти связь с людьми, с народом» оказалась несбыточной не только для А. Белого. Лишь в дни второй мировой войны эту связь почувствовал Эренбург и сказал о ней. В остальное время и на свой счет принимал строки О. Мандельштама, обращенные к уже ушедшему Андрею Белому: «Меж тобой и страной / Ледяная рождается связь». Для этого было не обязательно завершить земной путь.

Два художника не стали близкими людьми, но знали друг друга, имели общих друзей, общие художественные пристрастия. Не случайно Эренбург в «Книге для взрослых» (1936) вспомнил о встрече с Белым незадолго до его смерти («Он говорил о Гоголе, о Маяковском, о марксизме...»). Не случайной была и надпись Белого на своей книге, подаренной Эренбургу «с чувством постоянной связи» (в *ЛГЖ* Бальмонту Эренбург посвятил главу 15 первой книги I тома).

[1] *Сивилла вещающая* — прорицательница (одна из двенадцати), упоминаемая античными авторами.

[2] *«жало мудрое змеи»* — цитируется пушкинский «Пророк» («жало мудр*ыя* змеи»). По Эренбургу: «шестикрылый серафим» не вложил в грудь Белого «угль, огнем пылающий».

[3] *рог Архистратига* — речь об архангеле Михаиле, предводителе небесных воинов в окончательной битве против сил зла (см. Апокалипсис).

[4] Стихотворение, открывающее подборку («Довольно, не жди, не надейся...»), в настоящее время называемое «Отчаянье», печатается с посвящением З. Н. Гиппиус и указанием в конце:

«Июль 1908
Серебряный колодезь».

[5] В стихотворении «Золотому блеску верил...» в последующих изданиях концовка иная:

Я, быть может, не умер, быть может, вернусь —
Вернусь!

[6] В стихотворении «Родине» оставлен вариант «Свои святые письмена», хотя в современных изданиях — «*...пламена*».

[7] Печатается теперь под названием «Развалы». Датируется: «Октябрь 1916. Москва».

[8] В других изданиях — «неизбывные».

МАКСИМИЛИАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ВОЛОШИН

Эренбурга и Волошина связывали годы личного и эпистолярного общения (1911—1920). Они познакомились в Париже в 1911 году, уже после того как Эренбург послал известному поэту свою первую книгу стихов. Но Волошин особенно отметил вторую встречу, снова в Париже, в январе 1915 года: «Мы много говорили и в разговоре о войне понимали друг друга. Началось наше сближение...» Встреч в 1915—1916 годах было много — и наедине и в компании с художниками Д. Риверой и М. Воробьевой-Стебельской (Маревна), эсером-террористом Б. Савенковым (Ропшин).

Когда поэты разлучались, они обменивались письмами и стихами. Поддержку старшего друга Эренбург чувствовал постоянно. Волошину был обязан Эренбург многими знакомствами — и с меценатами Цетлинами, и с художницей Е. Кругликовой, и, фактически, с М. Цветаевой, о которой много рассказывал, а ей самой писал об Эренбурге. Весной 1916 года, покидая Париж, Волошин рекомендовал Эренбурга в качестве корреспондента редакции петербургских «Биржевых ведомостей», что, во-первых, расширило возможности для его контактов в самых разных слоях французского общества, во-вторых, улучшило материальное положение. Эренбург был благодарен за эту рекомендацию, которой воспользовался наилучшим образом.

Несколько раз Волошин откликался на стихи Эренбурга в печати. Сначала на первую книгу, которую он не принял («Позы и трафареты» // Утро России. 1911. 12 марта), позднее на «Стихи о канунах» («Илья Эренбург-поэт» // Речь. 1916. 31 октября): «Стихи Эренбурга, проникнутые духом „Плача Йеремии", могут служить психологическим свидетельством великого духовного запустения Парижа первых лет европейской катастрофы». Сама книга писалась на глазах Волошина, он чувствовал атмосферу, в которой она сложилась. Волошин посвятил другу стихотворение «В эти дни великих шумов ратных» (1915), а Эренбург дал портрет Волошина в стихотворении из цикла «Ручные тени» (1915).

Вернувшись в Россию летом 1917 года, Эренбург сообщил Волошину о своем приезде (об этом же написала ему и Цветаева). Уже в октябре Эренбург, ездивший в Ялту к больной матери, сумел побывать и в Коктебеле. В оценке происходивших в стране событий у двух поэтов оказалось много общего. Они расстались надолго. Эренбург сначала жил в Москве, а с осени 1918 года целый год в Киеве (при разных режимах). Именно Волошину Эренбург сообщил в одном из писем, что вынужден был фактически бежать из Москвы.

Осенью 1919 года Эренбург в деникинском Киеве. Он выступает (в сентябре—ноябре) с антибольшевистскими статьями, как и зимой 1918-го в Москве. Однако после очередного еврейского погрома Эренбург решает уехать в Крым, к Волошину. В середине ноября он покинул Киев. Поездка задержалась пребы-

ванием сначала в Харькове, затем в Ростове. Как и в «Киевской жизни», теперь уже в «Донской речи» Эренбург продолжает обличать большевиков. Все же к концу года он вместе с молодой женой и ее подругой Я. Соммер оказались в гостеприимном Доме поэта. Там же нашли приют поэты О. Мандельштам и М. Кудашева, давняя приятельница Волошина.

Из девяти месяцев жизни в Коктебеле почти полгода Эренбург провел под одной крышей с Волошиным. Вместе бродили по берегу, всей компанией собирались у хозяев на втором этаже. В одном из писем в Москву к М. Цетлин Волошин написал: «Эренбург живет всю зиму у меня... Пишет прекрасные стихи — и очень много».

Так же воспринимал тогда и стихи Волошина Эренбург. Однако вскоре после этого письма их отношения испортились (на бытовой почве, и не без влияния матери Волошина), и Эренбурги переселились в другой дом. К прежним отношениям возврата не было. В начале сентября Эренбурги, Мандельштам и Соммер перебрались из Крыма в Грузию, затем, уже в октябре, — в Москву, а в марте 1921 года Эренбург надолго уехал за границу — в так называемую художественную командировку.

В 1922 году Эренбург опубликовал в Берлине эссе о Волошине. Спустя десять лет, незадолго до своей смерти, Волошин занес в дневник воспоминания о тех днях, проведенных вместе с Эренбургом. Первая публикация части воспоминаний появилась в 1988 году в «Литературной учебе» (№ 5), а более полная — в 1999 году («История моей души»). Столь подробно об Эренбурге не вспомнил ни один из героев его «Портретов» (в *ЛГЖ* Волошину посвящена 23-я глава второй книги I тома, не говоря о других многочисленных упоминаниях).

[1] *окрестности Сиены* — область Тосканы в центральной Италии.

[2] *штейнеровскими идолослужениями* — имеется в виду антропософская школа Р. Штейнера (Штайнера).

[3] *Загадки Малларме* — Малларме С. (1842—1898) — франц. поэт, автор литературно-критической работы «Тайна в поэзии».

[4] *дэндизм Бербе д'Оревильи* — Барбе д'Оревильи (Орвийи) (1808—1898), франц. писатель и публицист.

[5] *...злой казнью сатира Марсия* — нашедший флейту Афины Марсий решил состязаться в игре на ней с Аполлоном, сыном Зевса, и проиграл. За дерзкий вызов Аполлон содрал с него кожу и повесил ее на дереве. Она трепетала при звуках флейты (греч. миф.).

[6] *Апостол Варфоломей* — один из 12 Апостолов, любимый ученик Христа, отличавшийся открытостью, дружелюбием. Погиб такой же мучительной смертью, как и Марсий.

[7] *Элегии Анри де Ренье* — элегии франц. писателя (1864—1936).

[8] *...разговаривать о Майе или о надписях на солнечных часах* — т. е. об индейском племени или технических достижениях древних. Майя — одно из понятий древнеинд. философии; предполагает, в частности, зыбкость, иллюзорность всего воспринимаемого мира (см. у Волошина в стихотворении «Над головою подымая...»: «Тебя такой я принимаю: земли полуденный мираж, иллюзию, обманность — майю»).

[9] *Noli me tangere* (лат.) — «Не прикасайся ко мне» — слово Спасителя Воскресшего (Евангелие от Иоанна: **20**, 17). Один из циклов своих стихов (Вечера. 1914. № 1) Эренбург назвал: «Из книги „Noli me tangere"», однако такой книги не выпустил.

[10] *...под всеми приемами нашего Эредиа* — Эредиа Ж. (1842—1905) — франц. поэт-парнасец, поэзия которого отличалась изяществом формы; увлекался античной словесностью.

СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕСЕНИН

Они познакомились поздней осенью 1917 года в Москве. Спустя полгода, весной 1918-го, Есенин подарил Эренбургу, писавшему тогда резкие антибольшевистские статьи в московских газетах, свою новую книгу стихов «Голубень» с надписью: «Милому недругу в наших воззрениях на Русь и Бурю И. Эренбургу на добрую память от искренне любящего С. Есенина. Май. Москва. 1918».

В ту пору Эренбург-критик не щадил своих собратьев. Доставалось от него и Маяковскому, и Мандельштаму, и Есенину. Правда, по отношению к последнему всегда повторялся эпитет «талантливый». Эссе «Сергей Александрович Есенин» было написано в Киеве в 1919 году. Однако даже упреки поэту в нем высказаны мягче, чем в таких статьях, как «Стилистическая ошибка» и «На тонущем корабле» («...его стихи напоминают сильно изделия кустарного магазина, где народный дух давно подменен сомнительным „стилем"»). Теперь же, в эссе, было сказано главное: Есенин — поэт народный, он «рожден теми миллионами, которые его стихов не прочтут...»

Встречался Эренбург с Есениным и в Берлине, был свидетелем его скандальных выступлений; двумя рецензиями в берлинской «Новой русской книге» одобрительно откликнулся на два новых сборника стихов «рязанского Леля», а еще раньше защищал поэта от нападок эмигрантской прессы. Эти материалы, как и отклик на трагический уход Есенина, в свое время в России не появившийся, приведены в настоящем издании.

Эренбург, живший с 1924 года в Париже, узнал там о трагическом событии, случившемся в Ленинграде. Он тяжело воспринял его. 14 января (1926), как сообщили «Парижские вести» и «Дни», выступил на вечере памяти поэта, а днем позже напечатал статью-отклик в берлинской «Die Literarisch Welt».

К концу месяца аналогичную статью (либо ее вариант) автор переслал в Россию поэтессе Е. Г. Полонской с надеждой, что она будет напечатана в одной из ленинградских газет, однако такой публикации не было. Лишь осенью 1990 года статья «Смерть Есенина» была опубликована Т. Флор-Есениной в «Литературной России».

В мемуарах Эренбург посвятил С. Есенину отдельную главу (*ЛГЖ.* I. Кн. 2, гл. 23), а также упоминал о нем в других местах своих воспоминаний, но об этой статье, видимо, забыл.

1 *...для многих Ивановых-Разумников* — здесь: для критиков. Р. В. Иванов-Разумник (1878—1946) — литературовед, критик.

2 *«конфрэр» — конфрер* — собрат, коллега (франц.).

3 *Рязанский Лель* — т. е. божество любви или, скорее, ее певец.

4 *Шершеневич* — В. Г. Шершеневич (1893—1942) — поэт из близкого окружения Есенина. Вместе с Мариенгофом и другими входил в группу «имажинистов».

5 *Верхарн* — Э. Верхарн (1855—1916) — франко-бельгийский поэт.

6 *...большой Кольцов и маленькие Суриковы* — А. Кольцов, И. Суриков — крестьянские поэты XIX века.

7 В «Портретах» приводится первая редакция стихотворения, которым открывается подборка стихов Есенина — «Край родной, поля, как святцы...» В современных изданиях его начало звучит иначе:

Край любимый! Сердцу снятся
Скирды солнца в водах лонных...

[8] В дальнейшем: «И скрылся за холм в *полях*».

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВИЧ ИВАНОВ

Их разделяло четверть века. Эренбург виделся с мэтром лишь несколько раз. В эренбурговских мемуарах нет отдельной главы об Иванове, да и упоминаний немного. Говорится о знаменитой башне Вячеслава Иванова в Петербурге, где собирались многие символисты начала века (Эренбург подчеркивал, что там не бывал и не знает, была ли такая башня). Вспомнился мемуаристу один из вечеров у Цетлиных, на котором старый поэт во время чтения поэмы Маяковского «иногда благожелательно кивал головой». Сказано о том, что Вячеслав Иванов «был человеком большой культуры» и его называли «Вячеславом Великолепным». Пожалуй, единственное личное впечатление: «Я слушал, как он, волнуясь, будто импровизируя, читал отточенные сонеты, и во мне боролись два чувства: благоговения и жалости, время рвалось вперед».

Эренбург приходил к Сологубу и рассказал потом о разговоре с ним, он переписывался с Брюсовым и встретился с этим поэтом в Москве летом 1917-го. Обо всем этом Эренбург не умолчал, как и о своей дружбе, близости со сверстниками, героями «Портретов». Здесь другое. О том, как высоко ценил Эренбург стихи «Вячеслава Великолепного», можно судить по статье «О некоторых признаках расцвета российской поэзии»: «...теперь в дни обнищания, когда люди стали судорожно цепляться за лохмотья, он сбросил свои великолепные ризы во имя ясности и простоты». Так сказано о Вячеславе Иванове. В сборнике «Поэзия революционной Москвы», составленном Эренбургом, среди 32 авторов именно Иванов представлен с наибольшей полнотой, а «Зимние сонеты», которые составитель особенно ценил, напечатаны целиком, все 12 сонетов.

[1] *Дионисов жрец* — речь идет о служении в честь бога Диониса (греч.), посвящении ему себя. На почве «дионисий» возникла драма.

[2] *белых стен Ассизи* — Ассизи, итальянский город, родина св. Франциска (XII век). Город знаменит не только Франциском Ассизским, но и собором той же поры.

[3] *...руки Фомы* — речь идет об одном из учеников Христа, которого еще называли «Фомой неверящим». Он во всем сомневался, хотел вложить персты в раны Учителя, чтобы убедиться, что тот воскрес из мертвых. «Из апостолов Фома Неверный кажется мне самым человечным», — писал Эренбург в одном из поздних стихотворений (......).

[4] В «Портретах» этот сонет дан под номером VI, хотя всюду он идет как III.

[5] В дальнейшем: «*Руно* одето мягким и косматым».

ОСИП ЭМИЛИЕВИЧ МАНДЕЛЬШТАМ

Мандельштам опубликовал под инициалами *О. М.* свою первую рецензию, краткий отзыв на книгу стихов Эренбурга «Одуванчики» в декабрьском номере журнала «Гиперборей» (1912). В 1916 году Эренбург послал из Парижа Мандельштаму, автору книги «Камень», свои переводы стихов Ф. Вийона. Все это было до его личного знакомства с Мандельштамом в Москве весной 1918 года. Судя по статье «Стилистическая ошибка» (см. настоящее издание), напечатанной в июне 1918-го, но написанной в начале весны, сначала отношения у Эренбурга и Мандельштама не складывались. Весной 1919 года, после приезда Мандельштама в Киев, где Эренбург уже находился более полугода, знакомство возобновилось, и вскоре Мандельштам стал одним из самых любимых поэтов Эренбурга. Даже то, что раньше им не принималось, теперь, в эссе «Осип Эмилиевич Мандельштам», цитируется одобрительно. Оказывается, Мандельштам, «постигнув масштаб происходящего, величие истории, творимой после Баха и готики, прославил безумие современности: „Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля"».

В красном Киеве вместе сотрудничают, читают лекции в Мастерской художественного слова, встречаются в кафе ХЛАМ (Художники, Литераторы, Актеры, Музыканты) с другими молодыми деятелями искусства, дружат со своими будущими женами — Любой Козинцевой и Надей Хазиной. После ухода Красной Армии остаются «под Деникиным» (сентябрь—октябрь).

Прокатившиеся еврейские погромы вынуждают Эренбурга принять решение уехать в Коктебель, к Волошину. Мандельштам отправляется с братом, а Эренбург — с молодой женой и ее подругой.

И в деникинском Крыму и позже (с осени 1920) в Тифлисе и в Москве продолжается их дружеское общение. О девяти месяцах в Коктебеле, о трудном возвращении в Москву подробно говорится в эренбурговских мемуарах (*ЛГЖ.* Т. I. Кн. 2, гл. 13—14) и частично в воспоминаниях М. Волошина.

Важно подчеркнуть неизменность, неомраченность этих отношений даже в самые трудные годы. В середине 30-х годов поэты встретились в Воронеже, куда Мандельштам был сослан. Не случайно, именно Эренбургу А. Фадеев в начале 1938 года рассказывал о попытке (неудавшейся) напечатать стихи Мандельштама.

В начале 30-х годов Мандельштам, особенно после своего антисталинского стихотворения («Мы живем под собою не чуя страны...») оказался вне официальной литературной жизни, а в мае 1938-го был арестован. Его гибель, совпавшая с трагическими мировыми событиями (поражение республиканской Испании, падение Парижа) Эренбург тяжело переживал, как и убийство И. Бабеля.

Незадолго до смерти Мандельштам попросил агронома В. Меркулова, если ему удастся выжить, прийти к Эренбургу. То был прощальный привет, дошедший через 14 лет...

Значительно свидетельство вдовы поэта об отношении Эренбурга к Мандельштаму и памяти о нем: «Среди советских писателей он (Эренбург) был и оставался белой вороной. С ним единственным я поддерживала отношения все годы. Беспомощный, как все, он все же пытался что-то делать для людей» (*Мандельштам Н.* Вторая книга. М., 1990. С. 20).

[1] *...о поэте «Камня»* — речь идет о первой книге стихов Мандельштама (1913, 1915).

[2] *Бодлер Ш.* (1821—1867) — франц. поэт и теоретик искусства.

[3] *«пока не требует поэта?..» ...душа «вкушает хладный сон»* — строки из стихотворения А. Пушкина «Поэт».

[4] *Бурлюк Д.* (1882—1967) — поэт, художник, участник футуристических сборников. С 1920 года — за рубежом.

[5] *«Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля».* — Цитируется стихотворение Мандельштама «Прославим, братья, сумерки свободы» (1918).

[6] Стихотворение «Имею тело, что мне делать с ним...» в других изданиях всюду начинается строкой: «Дано мне тело, что мне делать с ним...»

[7] Существенно, что «Tristia» в последующих редакциях печатается без цифрового деления, как целостная вещь. Это же относится к «Сумеркам свободы».

В других стихотворениях имеются также и пунктуационные различия.

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ МАЯКОВСКИЙ

Маяковский в Именном указателе эренбурговских мемуаров назван десятки и десятки раз, куда чаще большинства поэтов. Кроме того, ему посвящена отдельная глава (см.: *ЛГЖ.* Т. I. Кн. 2, гл. 6). В комментарии указано, что автор назвал поэта «глыбой». В первой из автобиографий, говоря о своих берлинских годах (1921—1923), Эренбург написал: «...близость глыбы Маяковского укрепляла».

Они познакомились зимой 1917/18 года в Москве, затем встречались в Берлине и Париже: Эренбург жил там, Маяковский бывал наездами. Все же, несмотря на цитирование стихов, воспоминания о встречах, разговорах, о многом мемуарист умолчал.

Высказывания Маяковского о своем коллеге были весьма язвительными (приводится едва ли не самое мягкое: «испуганный интеллигент»). Сам же Эренбург в московских статьях и фельетонах 1918 года «Большевики в поэзии», «Стилистическая ошибка», «Карл Маркс в Туле» и других, а также в выступлениях и в красном (весна—лето) и в деникинском Киеве осени 1919 года писал о Маяковском и других футуристах в фельетонном духе. О его талантливости в первые годы революции почти не говорил, куда больше о прислужничестве властям и воспевании благополучия буржуазной жизни.

Даже в новаторстве формы ему отказывалось («пафос рассудочен, хаос благоустроен, рыдания холодны»). Название статьи «Большевики в поэзии» характерно: не принимая большевиков, трудно было оценить талант революционного поэта. Лишь в 1920 году, оказавшись «над схваткой», в Коктебеле, и забыв о недавнем ожесточении, Эренбург мог оценить собственно поэтический талант Маяковского.

Его «портрет» далеко не однозначен. Тут и упоминание об «иных», которых шокировала «наглость Маяковского», и реплика о «невзыскательных образах». Но в 1920 году Эренбург уже видит «яркость видений Маяковского», «изумительное прославление плотской любви» в «Облаке в штанах», «неистовый гимн взалкавшему чреву» в «Мистерии-Буфф», он слышит «голос необычайной силы».

Маяковский знал эти статьи и свой «портрет», ему был интересен Эренбург-сатирик («Хулио Хуренито»), нравилось одно из стихотворений поэта-критика («Пугачья кровь», 1915), но не его поэзия в целом.

Другое дело Эренбург. Он не раз обращался к поэзии Маяковского. Печатал его стихи в двух номерах своего берлинского журнала «Вещь» (1922), в сборнике «Поэзия революционной Москвы». Эренбург ценил лирические поэмы Маяковского («Про это», «Люблю»).

И все же новый виток «огосударствления» поэзии Маяковского не только развел его с Пастернаком, но и отдалил от Эренбурга. Уже сам вопрос Маяковского Эренбургу, приведенный в мемуарах последнего, содержит ответ: «— Вы тоже думаете, что я раньше писал лучше?» (Разговор 1927 года).

Мы не знаем, что ответил Эренбург, но разговор этот в большей мере объясняет кончину Маяковского, чем версии Ю. Карабчиевского, изложенные в его книге «Воскресение Маяковского». Объясняет также итог отношений поэтов, подведенный в упомянутых мемуарах: «Мы часто встречались и ни разу не встретились».

Однако личность поэта, его судьба волновали Эренбурга. В годы, когда Маяковский был официально признан «лучшим, талантливейшим», Эренбург писал о нем в «Книге для взрослых»: «Все знают, как он наступил на горло песне... он не рассказал о другом, как песня наступила на горло ему».

[1] *Клемансо* и *Ллойд Джорж* — премьер-министры Франции и Англии, после революции — организаторы антисоветской интервенции.

[2] *...раздраженный бык в музее Севра* — франц. город Севр — центр производства фарфоровых изделий; известный национальный музей керамики, в котором Эренбург и мог увидеть изображение или фигурку этого быка.

[3] *Увидев не «двенадцать», но, конечно, по меньшей мере, двенадцать миллионов...* — очевиден намек на поэму А. Блока.

[4] Стихи Маяковского в «Портретах» даются с пунктуационными отличиями от принятых ныне. Так, у Маяковского в прологе к «Мистерии-Буфф»: «Пролог семи нечистых пар». В самом прологе, в перечислении «всех этих елей, домов, дорог, лошадей и трав» значится «дорог», а не «дерев». Следует указать также, что этот «Пролог» после редакции 1918 г. был заменен другим.

[5] В последних изданиях вместо *дерев — дорог.*

БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ ПАСТЕРНАК

Только что вернувшегося из эмиграции Эренбурга (июль 1917) послал к Пастернаку Брюсов. С первой же московской встречи Эренбург был покорен лирикой автора книги «Сестра моя — жизнь». Такое отношение к поэзии Пастернака было у Эренбурга незыблемым, а некоторое время (1922—1923) он даже испытал творческое влияние любимого поэта, оказавшееся, впрочем, недолгим.

Что же до личных отношений, то наиболее близкими они были в первые годы после знакомства (1918, 1920) и во время встреч в Берлине начала 20-х годов и в Москве (1926). Это подтверждается, в частности, надписями на книгах Пастернака, подаренных Эренбургу.

Свое пристрастие к Пастернаку он передал Цветаевой (поначалу эти два поэта «не заметили» друг друга). Эренбург радовался, что на Первом писательском съезде (1934) о Пастернаке высоко отозвался Бухарин, еще не потерявший своего влияния. Под личную ответственность Эренбурга Пастернак и Бабель, пусть с опозданием, были посланы в мае 1935 года в Париж на Международный конгресс писателей в защиту культуры. Но обстановка быстро менялась и вскоре похвала Бухарина оказалась не к добру.

После конгресса начались нападки на Эренбурга за его литературные пристрастия. Пришлось даже оправдываться перед крупным партийным чиновником, посланным Сталиным руководить писателями: «Дело не в том, — писал Эренбург А. Щербакову, — что мне нравится Пастернак, дело в том, что на конгрессе в Париже Пастернак был полезней и полезней некоторых других».

Эти слова позволяют отнестись с недоверием к «свидетельству» И. Берлина (см.: Вопросы литературы. 1990. № 2) о том, что в своем выступлении на конгрессе Пастернак позволил себе некую фронду. В этом случае Эренбург не позволил бы так написать о «полезности» Пастернака. Скорее, речь шла о неосуществленном намерении.

Отношение к Пастернаку проявилось и в романах Эренбурга. Так, в «Дне втором» сочувственно цитируются героем произведения стихи этого поэта, хотя и не названо его имя. Не скрывал Эренбург и прямого воздействия на свои стихи, написанные в Берлине, поэзии Пастернака.

В полумемуарной «Книге для взрослых» (1936) Эренбург сделал первые наброски воспоминаний о встречах с Пастернаком, его дружбе с Маяковским. Мемуарист как бы продолжал свой очерковый портрет 1921 года: «Для него (Пастернака. — *А. Р.*) жизнь куда сложнее, куда гуще, нежели для других, все время он ходит по непроходимому лесу».

В дальнейшем встречи двух писателей стали редкими. Пастернак все более отдалялся от своего «брата по ремеслу». Близость (или ее отсутствие) в данном случае зависела от Пастернака. Разделяло поэтов многое: публичность Эренбурга и стремление обособиться Пастернака; сомнение в том, что Эренбург — художник, высказанное в одном из писем к Цветаевой; неприятие духа и тона некоторых военных статей нашего выдающегося публициста (см. письма Б. Пастернака Е. В. Пастернак); религиозность Пастернака и отсутствие проявления этого чувства в поведении и творчестве Эренбурга...

В конце 50-х годов Пастернак не получил какой-либо поддержки от Эренбурга в трагические месяцы травли. Правда, и участвовать в проработке и исключении Пастернака из Союза писателей Эренбург отказался. В мемуарах Эренбурга Пастернаку посвящены многие страницы и отдельные главы (шестая).

Публикация главы о Пастернаке, в которой Эренбург очень высоко оценивал его поэзию, шла с большим трудом. Несколько «помогло» мемуаристу сдержанное отношение к роману «Доктор Живаго», которое могло восприниматься властью, как проявление лояльности к ней.

[1] *«petits Leits»* — мелочи, маленькие истории (франц.).

[2] *...скакать поверх барьеров...* — намек на книгу поэта «Поверх барьеров» (1917).

[3] *«Центрифуга»* — группа умеренных футуристов (Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров).

[4] *Ленау Н.* (1802—1851) — австрийский поэт, лирик-романтик.

[5] Тексты стихов Пастернака у Эренбурга даются с некоторыми пунктуационными и другими отличиями от нынешних. Так, в стихотворении «Образец» в последней редакции есть еще одна, ранее отсутствовавшая, строфа:

Пусть жизнью связи портятся,
Пусть гордость ум вредит,
Но мы умрем со спертостью
Тех розысков в груди.

[6] Строфически стихотворение «Из суеверья» сейчас печатается иначе, чем в «Портретах» (см. выше):

Коробка с красным померанцем
Моя каморка...
и т. д.

ФЕДОР СОЛОГУБ

В мемуарах Эренбурга упоминается встреча с Сологубом в Париже и визит к нему, весьма похоже описанный в эссе, а также встреча в Москве в 1920 году. Отдельной главы в мемуарах нет. Близких отношений тоже не было, но уважительное отношение к этому поэту и прозаику Эренбург сохранил. Защищая от нападок эмигрантской прессы писателей, по тем или иным причинам не покинувших Россию, Эренбург в статье «Au-dessus de la mêlée», в частности, писал: «Разве не поразительно, что, когда печатается старый роман Ф. К. Сологуба, отображающий первую революцию, писателя, старость которого должна была бы бережно оберегать родина, укоряют в политическом прислужничестве».

[1] *Айседора* — Айседора Дункан (1877—1927) — известная танцовщица.
[2] *Агриппа Нестгеймский* — Агриппа Неттесгеймский (1486—1535) — философ-мистик, сатирический писатель.
[3] *Гофман Эрнст Теодор Амадей* (1776—1822) — немецкий писатель-романтик, композитор, художник.
[4] В текстах Сологуба есть отличия от нынешних — пунктуационные и в расположении строк в строфе. К примеру, сейчас печатают:

Высока луна Господня
Тяжко мне.

В «Портретах» в этом стихотворении и в «Простой песенке» — обычное расположение строк.
[5] В стихотворении «Я испытал превратности судеб...» есть разночтения в шестой строфе. Вместо «*И разорвет стихов рукописанье...*» в современных изданиях принято «*...грехов рукописанье*», поскольку Апостол чаще «имеет дело» не с поэтами. Да и сам поэт объясняет характер своих занятий.

МАРИНА ИВАНОВНА ЦВЕТАЕВА

В 1910 г. Марина Цветаева (в 18 лет), в Москве, а в Париже Илья Эренбург (в 19 лет) почти одновременно выпустили первые книжки стихов — «Вечерний альбом» и «Стихи».

А через год стихи Цветаевой и Эренбурга были замечены В. Брюсовым в журнале «Русская мысль» (№ 7).

К. Бальмонт в газете «Утро России» (1913. 24 августа) находит близость в стихах Эренбурга и Цветаевой: «У обоих есть поэтическая нежность, меткость стиля, интимность настроения». В том же году в журнале «Гелиос» (Париж) Эренбург упоминает Цветаеву в «Заметках о русской поэзии». Вскоре, в 1914 г., он посылает Цветаевой сборник своих стихотворений «Детское».

В одном из писем к Волошину (1916) Эренбург спрашивает о новых стихах Цветаевой.

Однако знакомство Эренбурга с Цветаевой в июле 1917 г. в Москве завершается ссорой. Эренбург и Цветаева участвуют в общих встречах московских поэтов.

Эренбург пишет эссе «Четыре» в московской вечерней газете «Новости дня» (15 апреля). Одна из четырех поэтесс — Цветаева.

В статье «На тонущем корабле» (Ипокрена. 1919. № 4; статья датирована 1918-м) Эренбург отмечает: «Среди других поэтесс особенно примечательна Цветаева с языческой, буйной радостью бытия».

Уже в 1920—1921 гг. Эренбург встречается с Цветаевой у нее в московском доме (в Борисоглебском переулке), читает ей новое эссе — «Марина Ивановна Цветаева». Уезжая за границу, обещает Цветаевой помочь разыскать ее мужа, бывшего белого офицера С. Эфрона, который вскоре получает в Праге письмо Эренбурга и находит (письмом) Цветаеву.

В 1921—1922 гг. идет переписка Эренбурга с Цветаевой. Эренбургу Цветаева посвящает цикл стихов «Сугробы». Эренбург публикует в «Новой русской книге» (1922. № 2) письмо-рецензию на книги стихов Цветаевой «Разлука»» и «Стихи к Блоку».

Когда Цветаева с дочерью приезжает в мае 1922 г. в Берлин, где они живут до 1 августа, то останавливаются у Эренбурга в пансионе на Прагер-платц.

Цветаева дарит Эренбургу книгу стихов «Разлука», пишет статью о Пастернаке («Световой ливень» // «Эпопея». 1923. № 3) и опять посвящает ее Эренбургу. В это же время в Берлине выходит книга «Поэзия революционной Москвы» под редакцией Эренбурга. В антологии (32 поэта) Цветаева представлена шестью стихотворениями. Тогда же выходит книга эссе Эренбурга «Портреты русских поэтов». Один из четырнадцати портретов — «Марина Ивановна Цветаева».

И опять отношения Эренбурга и Цветаевой осложняются. Так, в 1923 г. Цветаева пишет критику А. Бахраху: «Я в неопределенной ссоре с Эренбургом».

30-е годы. Случайные встречи в Париже. В воспоминаниях Эренбурга отмечен его разговор с Цветаевой на Парижском конгрессе писателей в 1935 г.

1941, июнь. Эренбург передает для Цветаевой книгу своих стихов «Верность». В начале августа Цветаева у Эренбурга, который пишет: «Встреча не вышла — по моей вине».

Последняя их встреча состоялась на Южном речном вокзале столицы (в августе 1941-го), откуда Цветаева с сыном начала свой путь в Елабугу. Свидетельница этого события Л. Либединская написала составителю этой книги: «Он (Эренбург. — *А. Р.*) шел осторожно, протискиваясь через толпу, и его вежливо пропускали... Она сказала мне: жаль, что Вы не едете с нами... — и протянула руку Эренбургу». Либединская сообщила также, что Эренбург приехал на редакционной машине редакции «Красной звезды». Встреча в начале августа, о которой упомянул Эренбург, была не последней. Лишь немногим близким людям Цветаева сообщила об отъезде. Ее провожали Б. Пастернак, художник Л. Бруни, Л. Либединская, И. Эренбург.*

31 августа М. И. Цветаева в Елабуге покончила самоубийством.

Через 26 лет, в тот же день не стало И. Г. Эренбурга. В *ЛГЖ* о Цветаевой Эренбургом написаны многие страницы и отдельная третья глава второй книги I тома.

1 *...графиня де Ноай* — Ан де Ноай (1876—1933) — франц. поэтесса. На определенную близость к ней Цветаевой указывают современные исследователи.

2 *...знамена Вандеи.* — Видимо, имеется в виду цветаевский цикл «Лебединый стан», в котором события русской революции даны в образах французской революции. Одно стихотв. из этого цикла, в Советской России неприемлемого, Эренбург включил в «Портреты»: «— Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь!» (ныне датируется 7 февраля 1921 г.).

3 *Андре Шенье* (1762—1794) — франц. поэт, казненный якобинцами. Написал оду в честь Шарлоты Корде, убившей Марата.

4 *...брюзжащих маркизов кобленцкого маринада* — имеется в виду тот факт, что во время Великой французской революции эмигранты-монархисты, обосновавшиеся в немецком Кобленце, безуспешно пытались реставрировать монархию.

5 *Где-то признается она, что любит смеяться, когда смеяться нельзя.* — См. стихотворение Цветаевой «Идешь, на меня похожий...», вошедшее в «Портреты».

6 В «Портретах» тексты даются с некоторыми пунктуационными отличиями от публикуемых ныне. Смысловые различия (другие варианты, замена отдельных слов) оговариваются. В стихотворении «Настанет день — печальный говорят...» в ныне принятой редакции:

И ничего не надобно отныне
Новопреставленной боярыне Марине.

(Вместо: «Прости, Господь, погибшей от гордыни / Новопреставленной боярыне Марине»).

7 В стихотворении «Идешь на меня похожий...» в нынешних изданиях опущена строфа, начинающаяся строкой: «Я вечности не приемлю».

* В. Боков утверждает (см. его «Собеседник рощ» // Воспоминания о Б. Пастернаке. М., 1993. С. 350), что он провожал Цветаеву вдвоем с Пастернаком, никого более, кроме сына Цветаевой, не упоминая. Либединская называет среди провожавших Эренбурга, Пастернака и Бруни, не говоря о Бокове. Не исключено также, что прощание с Цветаевой на речном вокзале было длительным, поскольку в военное время транспортное расписание могло и не соблюдаться. Замечу об ошибке В. Бокова, указавшего дату проводов — 8 июля, исправленную издателями в примечании на 8 августа.

Дополнения

РЕЦЕНЗИИ 1911—1922 ГОДОВ

1 *М. Кузмин («Сети». М., 1908; «Куранты любви». М., 1908).* — Это первое литературно-критическое выступление Эренбурга впервые опубликовано в газете «Голос Сибири» (Иркутск). 1911. 30 марта. См. также: Сибирь. 1974. № 5.

2 *Пшибышевский С.* (1868—1927) — польский писатель.

3 *«Перевал»* — журнал, выходивший в 1906—1907 гг.

4 *Новые поэтессы* — рецензия была впервые опубликована в журнале «Гелиос» (Париж). 1913. № 1. Подписано инициалами *И. Э.* Рецензируются сборники стихов М. Шагинян, М. Моравской, а также В. Брюсова, прикрывшегося псевдонимом *Нелли,* Эренбургу в ту пору неизвестным.

5 *Александр Кусиков («Искандер-Намэ». «Аль-Баррак»)* — опубликована впервые в журнале «Новая русская книга» (Берлин). 1922. № 1.

6 *Сергей Есенин («Трерядница». «Исповедь хулигана»)* — впервые опубликована там же.

7 *Сергей Есенин («Пугачев»)* — впервые опубликована там же. № 2. См. также: Звезда. 1987. № 3.

8 *Ирина Одоевцева («Двор чудес»). Елизавета Полонская («Знамения»)* — опубликована в «Новой русской книге». № 3.

9 *Марина Цветаева («Разлука». Стихи. «Стихи к Блоку»).* — Стихи «Разлука» впервые были опубликованы в Берлине в 1922 г. (издательством «Геликон»), а «Стихи к Блоку» там же издательством «Огоньки». Рецензия опубликована там же. № 2.

10 *Ященко А. С.* (1877—1934) — редактор журнала «Русская книга» («Новая русская книга»).

11 *Осип Мандельштам («Tristia»)* — опубликована впервые в журнале «Новая русская книга». 1922. № 2. См. также: Звезда. 1987. № 3.

12 *Борис Пастернак («Сестра моя Жизнь». Стихи)* — опубликована впервые там же. № 6. См. также: Звезда. 1987. № 3. В начале рецензии Эренбург полемизирует с критиком О. (Оксенов?), упрекнувшим Эренбурга (в № 4) за то, что в «Портретах русских поэтов» он дал эссе о Пастернаке. В заметке «Писатели о себе», практически первой известной автобиографии Эренбурга (там же. № 4), он писал: «Встречался с Цветаевой и Пастернаком (нежно люблю). Близость глыбы Маяковского укрепляла».

13 *Николай Тихонов («Орда»)* — рецензия опубликована впервые в журнале «Новая русская книга». 1922. № 7. См. также: Звезда. 1987. № 3.

14 «*Островитяне*» — петроградская литературная группа, куда кроме Тихонова входили также В. Рождественский, Е. Полонская, К. Вагинов.

15 «*Центрофуга*» («*Центрифуга*») — московская литературная группа; среди ее членов — Б. Пастернак, С. Бобров.

16 *О некоторых критиках («Утренники». 1922. № 2)* — опубликована впервые в журнале «Новая русская книга». 1922. № 6.

Помимо этих рецензий в том же журнале «Новая русская книга» Эренбург откликнулся на М. Шагинян, ее «Литературный дневник» (1922. № 9), В. Лидина («Морской сквозняк») и Л. Сейфуллину («Перегной», «Четыре повести») — в № 5—6 за 1923 год, а также написал фельетон о книге И. Бастунича «Масонство и русская революция» (1922. № 3).

СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ 1913—1926 ГОДОВ

[1] *Заметки о русской поэзии* — первая обзорная статья Эренбурга о русской поэзии. С эпиграфом из Ф. Жамма (франц.). Впервые опубликована в журнале «Гелиос» (Париж). 1913. № 2.

[2] *С. Городецкий* — поэт. См. сб. его стихов «Ива» (СПб., 1913).

[3] *Л. Вилькина* — автор книги сонетов и рассказов «Мой сад». М., 1906.

[4] *Гарсон, сыпровизируй[те] блестящий файф-о-клок...* — и далее перечислены темы других стихов этого поэта (*«воспел разодетых и раздетых Лили и Зизи...»*).

[5] *«Мороженое от сирени»* — стихотворение И. Северянина 1912 г.

[6] *«Интеллигенция и революция» (по поводу статьи А. Блока)* — впервые опубликована в газете «Труд» 27 января 1918 г.

[7] *Большевики в поэзии* — впервые опубликована в газете «Понедельник власти народа» (М.). 1918. 25 февраля. Одна из многих статей — антибольшевистских и антифутуристических одновременно.

[8] *Ешь ананасы!..* — Цитируются без указания авторства стихи В. Маяковского.

[9] Главный вывод — тождество новой власти и «нового» искусства — формулируется как «подделка преображения мира».

[10] *Четыре* — рецензия, предваряющая стихи четырех поэтесс (М. Цветаевой, В. Инбер, Н. Крадиевской, В. Меркурьевой), впервые опубликована в газете «Новости дня» (М.). 1918. 13 апреля.

[11] *Стилистическая ошибка* — впервые опубликована в газете «Возрождение» (М.). 1918. 5 июня. См. также: *Эренбург И.* В смертный час. СПб., 1996. Заметим, что эта статья вызвала резкую отповедь в газете «Жизнь» (М.). 1918. 11 июня. (См.: *Ауслендер С.* «Литературная демагогия»). Эренбург обвинялся в недостойных нападках на крупных русских поэтов, в частности на М. Кузмина.

[12] *один небезызвестный поэт* — О. Э. Мандельштам.

[13] *Разве не стал «левым эсером» поэт..?* — Очевидно имеется в виду С. А. Есенин.

[14] *любитель нежных банщиков и «шабли во льду»...* — поэт М. А. Кузмин. Намек на сексуальные отклонения, афишированные в его стихах, и прямое их цитирование.

[15] *Д. Ллойд Джорж* — премьер-министр Великобритании в 1916—1922 гг.

[16] *Н. А. Клюев* (1884—1937) — поэт, друг Есенина. Репрессирован.

[17] *«средство для ярко-певучих стихов»* — оборванная строка из стихотворения В. Брюсова «Поэту».

[18] *Карл Маркс в Туле* — впервые опубликована в газете «Возрождение» 18 июня 1918. См. также: *Эренбург И.* В смертный час.

[19] *...встречи Кропоткина — с торопливым матросом* — упоминается видный теоретик анархизма; здесь — намек на анархистскую вольницу в матросских кругах.

[20] *Г. В. Чичерин* (1872—1936) — нарком иностранных дел в 1918—1930 гг.

[21] *М. А. Бакунин* — революционер, теоретик анархизма, член I Интернационала.

[22] *На тонущем корабле* — статья опубликована в журнале «Ипокрена» (1919. IV. Февраль) со следующим редакционным примечанием: «Редакция, во многом не согласная с автором, печатает статью на началах свободной дискуссии». Автором статьи помечена 1918 г. Место издания не указано. Ряд исследователей (напр., П. Негретов) называет Полтаву, но, возможно, это Петроград. Републикацию см.: *Эренбург И.* В смертный час. СПб., 1996.

[23] *С. М. Городецкий* (1884—1967) — один из первых поэтов-акмеистов, организатор «Цеха поэтов».

[24] *Иванов-Разумник* (Р. В. Иванов, 1878—1946) — литературовед и социолог.

[25] *...герои Тарнополя* — русские солдаты, покинувшие окопы под влиянием большевистской пропаганды во время Тарнопольского прорыва немцев (1917, июль).

[26] *З. Н. Гиппиус (1869—1945) утешается раздумьями* — писательница; здесь, очевидно, имеется в виду ее книга «Последние стихи» (1918).

[27] *Е. Ю. Кузьмина-Караваева («Мать Мария». 1891—1945)* — поэтесса, участница «Цеха поэтов». Была во французском движении Сопротивления. Погибла.

[28] *В. А. Меркурьева* (1876—1943) — поэтесса. В письме М. А. Волошину из Киева Эренбург в конце октября 1918 г. писал: «Я перевидел за год немало людей, но близко ни с кем не сошелся, кроме двух поэтесс — Кузьминой-Караваевой и Меркурьевой» (см.: журнал «Звезда». 1996. № 2. С. 200).

[29] *Вячеслав Великолепный* — здесь и далее: Вяч. И. Иванов (1866—1949) — поэт.

[30] *О праведниках* — впервые опубликована в газете «Утро» (Киев). 1918. 10 декабря. См. также: альманах «Минувшее». СПб., 1997. № 22.

[31] *Лурд* — город на юго-западе Франции, место паломничества католиков.

[32] *«Би-ба-бо»* — театр-кабаре, в 1917 г. в Петрограде, затем, в 1918 г., в Киеве.

[33] *«Стилос Александрии»* — название книги сонетов и поэм В. Н. Макковейского (1891—1920), рано умершего киевского поэта, о котором Эренбург писал в своих мемуарах, что тому «очень хотелось быть александрийцем», «местным Вячеславом Ивановым», но «время было неподходящим».

[34] *Ф. А. Степун* (1884—1965) — философ, публицист, историк, знакомый Эренбурга с лета 1917 г. Эренбург сотрудничал в газетах, в которых работал Степун, в частности в «Возрождении» (1918). Степун много лет спустя, в эмиграции, писал об Эренбурге в книге «Бывшее и несбывшееся» (М.; СПб., 1995. С. 474), осуждая его за «славословие Советского Союза и Сталина».

[35] *О поэзии (Случайные записи)* — впервые опубликована в сборнике, изданном Мастерской художественного слова в Киеве (1919, апрель). См. также: альманах «Минувшее». № 22.

[36] *Искусство и современность* — впервые опубликована в газете «Революционная борьба» (Киев). 1919. 16 и 19 апреля. См. также указ. № альманаха «Минувшее».

[37] *Самсон* — библейский герой, погибший вместе с филистимлянами, на которых он обрушил стены храма (кн. Судей 16 : 30).

[38] Уже в первом разделе статьи (и в дальнейшем) автор прямо намекает на монолог Человека будущего из «Мистерии-Буфф» В. Маяковского: «В раю моем залы ломит мебель. Услуг электрических покой фешенебелен». Отсюда упоминание «фешенебельных гостиных» и «комфортабельных кресел».

[39] *Под стихами Маяковского о том, что вместо «небесных сластей» и «бумажных страстей» надо заполучить хороший каравай хлеба и здоровую бабу, — подпишется каждый, слегка отощавший спекулянт.* — Здесь близко к тексту поэмы Маяковского «Мистерия-Буфф» говорится о взглядах поэта, разумеется иронически (ср.: «...нам надоели небесные сласти, хлебище дайте жрать ржаной! Нам надоели бумажные страсти — дайте жить с живой женой!»).

[40] *Треченто* — итальянское название XIV века, которым обозначают культуру того времени, периода интенсивного развития гуманизма в итальянской культуре.

[41] *...о веселом файвоклоке* — см. примеч. 4 к «Заметки о русской поэзии».

[42] *Леонтий Котомка* (В. И. Зеленский, 1890—1965) — рабочий-поэт, самоучка.

[43] *«шабли во льду»* — см. примеч. 14 к «Стилистической ошибке».

[44] *Звездная буря и фешенебельные гостиные* — впервые опубликована в еженедельной газете «Жизнь» (Киев). 1919. 1—7 сентября. См. также указ. альманах «Минувшее» и примеч. 38 к статье «Искусство и современность».

[45] *Леон Блуа* (1846—1917) — франц. писатель, католик, оказавший влияние на юного Эренбурга; памяти Блуа, его страстной публицистике он посвятил статью в газете «Понедельник власти народа» (1918. 11 марта).

[46] *Джованни Папини* (1881—1956) — итальянский журналист и писатель, с которым Эренбург познакомился в 1911 г. О нем Эренбург вспоминал в мемуарах «Люди, годы, жизнь» (Т. I. Кн. 1, гл. 17).

[47] *«Красные зори»* — возможно, намек на постановку пьесы Э. Верхарна «Зори» в театре Вс. Мейерхольда (см.: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. Л., 1976).

[48] *«Синий журнал»* — бульварный еженедельник (Петербург, 1910—1918).

[49] *Au-dessus de la mêlée* — статья впервые опубликована в журнале «Русская книга». 1921. № 7—8.

[50] *«случайные налетчики в пломбированном вагоне»* — имеются в виду большевики (во главе с Лениным), которые были пропущены весной 1917 г. через воюющую с Россией Германию в поезде с «пломбированным вагоном». Немцы считали, что деятельность революционеров поможет разложению русской армии, приблизит социальный взрыв, что и произошло.

[51] *...жил бы рог Роланда и плач Альды.* — Речь идет о «Песне о Роланде», средневековом французском эпосе (XII в.). Эренбург утверждает бессмертие подлинной поэзии, упоминая битву, в которой погиб герой эпоса.

[52] Опубликовано в Берлине (1922).

[53] *О некоторых признаках расцвета российской поэзии* — статья опубликована впервые в журнале «Русская книга». 1921. № 9.

[54] *на «японской бумаге Шидзуака»* — возможно, *Сидзуока* — по названию города в Японии.

[55] *Письмо в редакцию* — опубликовано в журнале «Русская книга» (1921. № 7—8).

[56] *Русская поэзия* — впервые опубликована в журнале «Вещь» (Берлин). 1922. № 1—2 под псевдонимом «Жан Сало». Принадлежность псевдонима засвидетельствована Эренбургом исследователю его творчества Е. И. Ландау (см. сб. «Советская литература 20-х годов». Челябинск. 1966). Для современников псевдоним был очевиден, не случайно в печати прямо указывалось, что «апокрифический „француз" Жан Сало... изобретен, очевидно, одним из новых и бесцеремонных редакторов журнала» («Воля России». [Прага]. 1922. № 20.)

25 августа 1921 Эренбург послал из Брюсселя редактору берлинской «Русской книги» А. С. Ященко журнал «Signoux de Frace et de Belg-i-gue» (N 4) со своей статьей «Русская поэзия и революция», спрашивая о возможности ее публикации в Берлине в измененном виде и с сокращениями (см.: *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* «Русский Берлин. 1921—1923». PARIS, 1983. С. 143). Об этой статье мы имеем лишь косвенные свидетельства — через «Последние новости». Бельгийский журнал в отечественных книгохранилищах отсутствует (сообщено В. В. Поповым), познакомиться со статьей de visu не удалось. Однако сам перевод статьи Эренбурга с французского после того, как он уже излагал свои взгляды на отечественную поэзию, по-русски вряд ли был бы целесообразен. Краткое изложение (по «Последним новостям» от 14 октября 1921 г.) считаем нужным привести. Вот что говорилось в «Литературных заметках» обозревателя парижской газеты:

«Рассматривая поэтов лишь в отношении их к революции, г. Эренбург разделяет их на четыре группы: отрицающих революцию (Цветаева, Бальмонт); тех, которые стараются ее понять и осмыслить, как Вячеслав Иванов, Мандельштам, Волошин, Анна Ахматова, Пастернак, сам И. Эренбург; близкие им — Александр Блок, Андрей Белый, Сергей Есенин, готовые принять революцию, покуда она отвечает их собственным религиозным или иным чаяниям; и, наконец, Валерий Брюсов, Маяковский и так называемые пролетарские поэты, лишь за немногими из которых (Герасимов, Казин) автор признает право называться поэтами».

Здесь названы 12 из 14 героев будущей книги «Портреты русских поэтов», к тому времени завершенной. Очевидно, что «в несколько измененном виде» статья «Русская поэзия и революция» все же была представлена читателям «Русской книги», а стало быть, и нынешним. (Мы даем републикацию всех статей и рецензий Эренбурга о русской поэзии, напечатанных в Берлине).

[57] *Романтизм наших дней* — статья впервые опубликован в «Парижском вестнике» 1 декабря 1925 г., а в СССР — в «Красной газете» (Л., 1925. 24 и 28 декабря). В «Красной газете» указывалось, что статья публикуется в порядке обсуждения. См. также: *Эренбург И.* Собр. соч. В 8 т. М., 1991. Т. 4.

Газетный текст отличается от последующего. Публикуем по кн. Эренбурга «Белый уголь, или Слезы Вертера» (М., 1928) с примерами основных купюр, относящихся к характеристике поэтов и поэзии.

В абзаце «В этой реабилитации...» после слова «Чикаго» было: «...гой еси „Клычкова и Орешина"».

Абзац о Пастернаке и следующий, в сборнике устраненный, в газете читался так: «Один из наиболее ярких образцов этого мирового тяготения — стихи русского поэта Пастернака. Тщетно ссылаться на синтаксические трудности — сколько влюбленных любили по „Сестре моей Жизни", как их деды по „Книге Песен" или по сонетам Лауре.

Разве не молодым и грубоватым романтизмом заполнены дорожные дневники Тихонова, где друг с другом запросто беседуют Казбек, задорные комсомольцы и тарелки для бритья. От былого классицизма Мандельштам в „Грифельной доске" перешел к живой и горючей материи этого мира. Наконец, романтична революционность лучших „пролетарских поэтов", она и не может быть иной: ведь, несмотря на НЭП, на кресла того или иного учреждения, вузовская и рабфаковская молодежь полна мечтательного запала — колонистов, вахтенных и грызунов».

Интересна правка абзаца в конце статьи: «Как бы ни был отличен наш советский быт...». Здесь, после слова «канареек», было:

«Помнится, еще в 21-м году Н. Бухарин писал о необходимости революционной романтики. „Месс-Менд". Но можно ли лечить от позевывания семечками. Искусство героическое и условное — вот верная порука тому, что напряжение исторических лет не может сойти на рифмованные рекламы „Моссельпрома"».

Таковы лишь наиболее существенные расхождения газетного и книжного вариантов, в частности связанные с эренбурговскими оценками поэзии. Далее в примечании частично использованы комментарии к четвертому тому указанного выше Собрания сочинений.

58 *бывший «Треугольник»* — завод резиновых изделий (обуви) в Петербурге—Петрограде. В советские годы — «Красный треугольник».

59 *Сухаревка* — вещевой рынок, барахолка на Сухаревской площади в Москве.

60 *В. Е. Татлин* (1885—1953) — архитектор, художник, живописец. Один из основоположников художественного конструирования.

61 *Малевич К. С.* (1878—1935) — художник-супрематист.

62 *Фернан Леже* (1881—1955) — французский художник.

63 *Альбер Глез* (1881—1953) — французский художник, теоретик кубизма.

64 *«Нигде кроме, как в Моссельпроме»* — рекламный стих В. Маяковского.

65 *перья Ватермана* — авторучки.

66 *Редактор французского журнала «Эспри нуво»* — Ле Корбюзье, архитектор, теоретик архитектуры.

67 *реверберы* — фонари с вогнутым зеркалом.

68 *халтурный жанр «ахрровцев»* — речь идет о произведениях членов Ассоциации художников революционной России (АХРР); *мистер Куль* — персонаж романа И. Эренбурга «Хулио Хуренито», американский миллионер.

69 *Кадум* — название французского мыла, на рекламе которого изображался намыленный малыш Кадум.

70 *Лилиан Гиш* — американская киноактриса.

71 *Морис Дени* (1870—1943) — французский живописец.

72 *Анри де Ренье* (1864—1936) — французский писатель.

73 *Луи Арагон* (1897—1982) — французский писатель, коммунист.

74 *«скифство»* — идеологическое течение в славянофильстве.

75 *Жюль Баррес* — правый политический деятель Франции.

76 *Морис Утрилло* (1883—1955) — французский живописец.

77 *Жозеф Дельтейль* — французский писатель.

78 *Жюль Ромен* (1885—1972) — французский писатель.

79 *тетанос* (греч.) — судорога.

[80] *«Нива»* — еженедельный петербургский литературно-художественный журнал (1870—1918).

[81] *Смерть Есенина* — статья опубликована впервые в газете «Литературная Россия». 1990. 5 октября. Публикация Т. Флор-Есениной. Написана и прислана в Ленинград в январе 1926 г.

СТАТЬИ, ВЫСТУПЛЕНИЯ, ОТЗЫВЫ 1936—1967 ГОДОВ

[1] *Традиции Маяковского* — впервые опубликована в газете «Известия». 1936. 6 января; затем в сб. «Границы ночи». М., 1936. Печатается по этому изданию.

Написана в условиях нападок на Эренбурга в советской прессе в связи с его литературными пристрастиями. Он счел необходимым оправдаться, не отказываясь от приверженности к поэзии Пастернака, в чем его обвиняли. Статья, с одной стороны, не была изменой себе — Маяковского Эренбург давно ценил. С другой — он как бы подчеркивал этим признанием свою широту и объективность оценок. Сыграла роль в появлении статьи и канонизация «лучшего, талантливейшего». Но и в этих сложных условиях Эренбург подчеркнул свою неуступчивость, выступив против поэзии конъюнктурной, эпигонской, дерзко цитируя по памяти, не совсем точно, некоторые строки поэта («Лицом к деревне — заданье дано...»). По письму Эренбурга А. Щербакову от 23 января 1936 г. видно, что статья не разъяснила «недоразумения», и выступления против Эренбурга, который «приветствовал» Пастернака, продолжались.

[2] *О поэте Гудзенко* — выступление И. Эренбурга на творческом вечере С. Гудзенко в Москве 21 апреля 1943 г. впервые было опубликовано в «Литературном наследстве» (Т. 78. Кн. 1. М., 1960) / Публикаторы В. А. Мильман и Л. И. Соловейчик указали, что материал печатается по стенограмме, хранящейся в архиве Эренбурга. Ко времени этой публикации отзывы писателя на стихи Гудзенко уже были изданы московскими журналами «Знамя» (1944. № 5—6) и «Огонек» (1944. № 5—6).

[3] *Стихи солдата* — рецензия, опубликованная в «Знамени» (1944. № 5—6) — первый отклик на книгу стихов Гудзенко «Однополчане» (М., 1944).

В цитированном стихотворении «Перед атакой», в третьей строфе из-за вмешательства цензуры был изменен текст. Лишь спустя годы, уже после смерти поэта, подлинный текст восстановлен. Вместо «Ракету просит небосвод» теперь печатается: «Будь проклят сорок первый год...». Практически одновременно с рецензией в «Знамени» появился отзыв Эренбурга на ту же книгу в «Огоньке» (1944. № 5—6). Они близки по содержанию. Приводим некоторые новшества огоньковского текста: «Поэт не может наблюдать: он должен переживать. Настоящие книги о войне еще вызревают в сердцах фронтовиков. Настоящие книги будут написаны участниками войны, у которых сейчас порой нет времени для того, чтобы написать близким открытку. Гудзенко — одна из первых ласточек. Гудзенко — боец. Он участвовал в разгроме немцев под Москвой. Тяжелое ранение бросило его в тыл, где он и написал свою первую книгу — „Однополча-

не"... мы нашли в сердце новые чувства. Наша поэзия выйдет из огня просветленной. Об этом говорят стихи Гудзенко».

Эренбург в своих мемуарах (Кн. V, гл. 7) рассказал о встрече с молодым поэтом в гостинице «Москва», о короткой жизни Гудзенко, о том, что его стихи стали подлинным открытием («сказал многое за себя и за других»). Привел мемуарист и подлинные строки стихотворения «Перед атакой».

Воспоминания не заменяют того, что было сказано и написано Эренбургом еще при жизни поэта.

[4] *Стихи Михаила Львова.* — Рецензия на эту, вторую, книгу стихов поэта «Дорога» была напечатана в «Литературной газете» (1944. 25 ноября). В стихах Львова Эренбурга привлекало то же, что и у Гудзенко: взгляд на войну изнутри. Отсюда: «Стихия поэзии во многих стихах Михаила Львова, в стихах Гудзенко и некоторых молодых поэтов позволяет с надеждой смотреть в будущее...».

[5] *О стихах Е. Винокурова.* — Эта заметка предваряла публикацию семи стихотворений поэта в журнале «Смена» (1948. № 14). Два из них были отмечены Эренбургом, и потому они приведены в данном издании. Эренбург вернулся к этой публикации в мемуарах (Кн. VI, гл. 25): «Читали мне стихи и молодые — Винокуров, Межиров, Урин. Я написал в „Смене" о Винокурове — тот тогда еще был зеленым юнцом, но в его скромных стихах проступали хорошие, умные строки». Запомнил уроки мастера и Винокуров, «доброе слово, сказанное мне» (см. ту же главу мемуаров Эренбурга. См. также: *Винокуров Е.* Аргументы. М., 1984. С. 201—203).

[6] *Письмо поэту* ⟨С. Щипачеву⟩. — Впервые опубликовано в «Литературной газете» 15 января 1949 г. по случаю пятидесятилетия поэта.

[7] *Выступление на творческом вечере Л. Мартынова* — состоялось 23 мая 1955 г. в Москве, в Центральном Доме литераторов на вечере, посвященном 50-летию поэта Мартынова. Свыше двух десятилетий продолжалось личное и эпистолярное общение Эренбурга и Мартынова. Подробно об этом см. в публикации Б. Фрезинского: Л. Мартынов и И. Эренбург // Складчина-2. Омск, 1996. Ему же принадлежит публикация (по стенограмме) в указанном издании этого выступления Эренбурга.

[8] *О стихах Бориса Слуцкого.* — Впервые статья о поэзии Б. Слуцкого была напечатана в «Литературной газете» 28 июля 1956 г., в отсутствии главного редактора. Об истории этой публикации рассказал Эренбург в мемуарах, а также бывший работник газеты Л. Лазарев: «Возвратившийся из поездки главный был вне себя... Кочетов воспринял ее (статью. — *А. Р.*) как дерзкий, возмутительный, недопустимый вызов тому порядку, который он изо всех сил старался утвердить в литературе» (Вопросы литературы. 1988. № 7). Тотчас на страницах газеты появилась разносная критика как Эренбурга, так и Слуцкого (Н. Вербицкий). Тем не менее статья помогла Слуцкому, в частности выходу его первой книги «Память» (1957). Стихотворение «Лошади в океане» поэт посвятил Эренбургу.

В последнее десятилетие жизни Эренбурга Слуцкий был одним из самых близких ему людей (вместе со старинным другом О. Савичем).

[9] *Правдивые строки* — так называлась опубликованная 12 января 1955 г. в «Комсомольской правде» рецензия И. Эренбурга на совсем небольшую книгу стихов (М., 1954) трагически погибшего В. Кокляева, не дожившего до своего 20-летия.

[10] *Поэзия Марины Цветаевой.* — Статья опубликована в альманахе «Литературная Москва». Сб. второй. М., 1956. Редакция альманаха уведомляла читателей: «Публи-

куемая статья Ильи Эренбурга будет напечатана в качестве предисловия к однотомнику стихов Марины Цветаевой, подготовленного к печати Гослитиздатом». Однако выход «Литературной Москвы» завершился скандалом: многие материалы вызвали недовольство тех, кто испугался наметившейся либерализации. Особенно резко выступила официозная критика против рассказа А. Яшина «Рычаги» и статьи Эренбурга о Цветаевой, да и самих стихов, раздражавших своей поэтической силой.

Наиболее злобная критика прозвучала в фельетоне И. Рябова «Про смертяшкиных» (Крокодил. 1957. № 5) и статье Е. Серебровской «Против нигилизма и всеядности» (Звезда. 1957. № 6). Автор «Звезды» не ограничился «критикой», но по сути написал донос в «инстанцию» (см. об этом: *Белкина М.* Скрещение судеб. М., 1992. С. 504). В результате всех этих акций первая после гибели Цветаевой книга вышла на родине лишь через шесть лет и без статьи Эренбурга.

[11] 〈*«Мертвые остаются молодыми»*〉. — Это предисловие к книге «Сквозь время», посвященной четырем поэтам, погибшим на войне, — П. Когану, М. Кульчицкому, Н. Майорову, Н. Отраде. Сразу после войны Эренбург обратился с письмом в редакцию «Нового мира» (1946. № 10—11) с настоятельным призывом издать книги писателей, погибших на войне. Речь шла о писателях известных (Евг. Петрове, Б. Лапине, Гайдаре, Уткине и др.): «Почему не изданы книги погибших? Мы должны были подумать об этом прежде, чем думать о своих книгах...».

Письмо сыграло свою роль — вышел ряд книг погибших писателей, материалы о их жизни и гибели. Однако оставались еще в забвении молодые поэты, чьи жизни оборвались так рано, что некоторые не успели выпустить даже первой книги. В годы «оттепели» у Эренбурга появилось больше возможностей влиять на общественное мнение, и он активно поддержал идею подготовки книги погибших молодых поэтов — «Сквозь время», — книги, которая проходила нелегко. Она вышла в свет лишь в 1964 г., тогда как предисловие к ней Эренбург написал в 1962-м. Печаталось без названия. Нами для него использованы слова Эренбурга.

[12] 〈*Вступительная статья к публикации 17 стихотворений О. Мандельштама*〉. — Опубликована в журнале «Простор» (Алма-Ата). 1965. № 4. Статья печаталась без названия под общей рубрикой: «Из неопубликованного или забытого».

Для возвращения читателям стихов Цветаевой и Мандельштама Эренбург сделал много. Дело не только в первых публикациях после долгого перерыва. В своих мемуарах он показал место этих поэтов в литературе. Что же касается Мандельштама, то Эренбург реабилитировал его еще до фактической реабилитации и тем ускорил последнюю.

В статье упоминается публикация в журнале «Москва» (1964. № 8). Что же до выхода тома в серии «Библиотека поэта», то Эренбург не дождался его: он появился лишь в 1973 г., проходил с большим трудом. Вступительная статья А. Дымшица скорее искажала смысл поэзии Мандельштама, чем раскрывала его. Очевидно, по цензурным причинам либо по собственному убеждению Александр Дымшиц не упоминал о трагической гибели поэта.

[13] *И. П. Уткин.* — Впервые опубликована в сборнике «В ногу с тревожным веком» (М., 1971). Датируется составителем по содержанию. Видимо, название условное, т. е. дано редакцией. В мемуарах «Люди, годы, жизнь» есть несколько упоминаний Уткина. Эренбург участвовал в похоронах поэта, выступил с речью (Уткин погиб в 1944 г., возвращаясь в Москву с фронта).

ЛИТЕРАТУРА

I. КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. ЭРЕНБУРГА

Эренбург Илья. Собр. соч.: В 8 т. М., 1990—2000.
Эренбург Илья. На тонущем корабле. Статьи и фельетоны 1917—1919 гг. СПб., 2000.
Эренбург Илья. В смертный час. Статьи 1918—1919 гг. СПб., 1996.
Эренбург Илья. Портреты русских поэтов. Берлин: Аргонавты, 1922.
Эренбург Илья. Портреты современных поэтов. М., 1923; То же (переизд.). СПб., 1999.
Эренбург Илья. Книга для взрослых. М., 1936; 2-е изд. М., 1992.
Эренбург Илья. Стихотворения. Сер. «Библиотека поэта». Л., 1977.
Эренбург Илья. Стихотворения и поэмы. Сер. «Новая библиотека поэта». СПб., 2000.
Эренбург Илья. Люди, годы, жизнь. Воспоминания. В 3 т. М., 1990.
Поэты Франции. 1870—1913 / В пер. И. Эренбурга. Париж, 1914.
Франсуа Вийон. Отрывки из «Большого завещания», баллады и разные стихотворения / В пер. И. Эренбурга. М., 1916.
Эренбург Илья. Французские тетради. Статьи и переводы. М., 1958.
Тень деревьев: стихи зарубежных поэтов в переводах Ильи Эренбурга / Предисловие Б. Слуцкого. М., 1969.
Поэзия революционной Москвы / Под ред. И. Эренбурга. Берлин, 1922.

II. КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ КНИГ И ПУБЛИКАЦИЙ ОБ И. ЭРЕНБУРГЕ

Воспоминания об Илье Эренбурге / Сост. Г. Белая, Л. Лазарев. М., 1975.
Волошин Максимилиан. История моей души / Сост. В. Купченко. М., 1999.
Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990.
Кудрова И. Версты, дали... Марина Цветаева. 1922—1939. М., 1991.
Ландау Е. Литературно-критическая деятельность Ильи Эренбурга в начале 20-х годов // Советская литература 20-х годов. Челябинск, 1966.
Парамонов Б. Илья Эренбург. Портрет еврея. СПб., 1992.
Переписка И. Г. Эренбурга с В. Я. Брюсовым: Валерий Брюсов и его корреспонденты / Публ. Б. Я. Фрезинского // Лит. наследство. Т. 98. Кн. 2. М., 1994.

Писатели пишут Щербакову / Публ. А. Рубашкина // Нева. 1999. № 3.
Попов В., Фрезинский Б. Илья Эренбург. Хроника жизни и творчества. 1891—1923. СПб., 1993.
Попов В. Илья Эренбург. Дела и дни. Война (22 июня 1941—9 мая 1945). СПб., 2001.
Рубашкин А. И. Настоящая литература в России. (Рецензии И. Эренбурга в «Новой русской книге» / Публ. А. И. Рубашкина) // Звезда. 1987. № 3.
Рубашкин А. Илья Эренбург. Путь писателя. Л., 1990.
Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1999.
Фрезинский Б. Илья Эренбург в Киеве (1918—1919) // Минувшее. Исторический альманах. 1997. 22.

Berard E. La vie tumultueuse d'Ilia Ehrenburg. Paris, 1991.
Goldberg A. Ilia Ehrenburg. London, 1984.
Rubenstein J. Tangled layalties: The life and times of Ilya Ehrenburg. N. Y., 1996.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

ПОРТРЕТЫ РУССКИХ ПОЭТОВ

ДОПОЛНЕНИЯ

Рецензии 1911—1922 годов

Статьи и заметки 1913—1926 годов

Статьи, выступления, отзывы 1936—1967 годов

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ

(*Составитель А. И. Рубашкин*)

Научное издание

Илья Григорьевич Эренбург

ПОРТРЕТЫ РУССКИХ ПОЭТОВ

Утверждено к печати
Редколлегией серии «Литературные памятники»

Редактор издательства *А. Ф. Варустина*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *И. М. Кашеварова*
Корректоры *Л. М. Бова* и *Ф. Я. Петрова*
Компьютерная верстка *Л. Н. Напольской*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.
Сдано в набор 16.01.2002. Подписано к печати 27.04.2002. Формат 70 × 90 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 28.1.
Уч.-изд. л. 19.2. Тираж 2000 экз. Тип. зак. № 3125. С 48

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская лин., 1
main@nauka.nw.ru

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 лин., 12

ISBN 5-02-028506-4